

Die lyrischen Vorstufen des «Grünen Heinrich»

Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

ALEXANDER DÜRST
von Linthal-Glarus

Bern 1955

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. W. Muschg und Dr. W. Altwegg.

Basel, den 10. März 1951

Prof. Dr. Fritz Meier, Dekan.

Die vorliegende Dissertation erscheint gleichzeitig als Heft 17 der Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von Friedrich Ranke † und Walter Muschg, Francke Verlag, Bern.

MEINER FRAU



Digitized by the Internet Archive
in 2026

INHALT

Einleitung	7
Kindheit	20
Anna.....	38
Judith.....	70
Traum	84
Landschaft	98
Schlußwort	121
Anmerkungen	124
Bibliographie.....	128



EINLEITUNG

*Wenn ich auch keine gelehrte Erziehung
genossen habe, so ersetzt mir die Schule
eines bewegten Lebens dasjenige, was sich
nicht nachholen läßt.*

WER es unternimmt, die frühe Lyrik Gottfried Kellers neben seinen ersten «Grünen Heinrich» zu halten, stößt auf die Frage nach dem Lebensgrund, aus dem beide aufgestiegen sind. Als Bekenntnis- und Entwicklungsroman ist der «Grüne Heinrich» nicht nur aus sich selbst zu begreifen; noch weniger öffnen sich die lyrischen Gedichte, ohne daß wir persönlichstes Erleben ihres Schöpfers mitbetrachten. Wir haben es mit einem dreigliedrigen Ganzen zu tun, dessen Teile eng verflochten sind und sich wechselseitig erhellen. Wenn wir zunächst die bestimmenden Linien im Leben des jungen Keller nachziehen, geschieht es immer mit dem Blick auf die Motive der Gedichte und des Romans. Wird das so Gewonnene dann im Bild des lyrischen und des epischen Frühwerks gespiegelt, so ebnet sich der Weg zu einem doppelten dichterischen Kunstwerk von hohem Rang, und von diesem her erscheint auch das in manchem noch dunkle Antlitz des jungen Dichters in etwas anderem Licht.¹

Die in den letzten Jahrzehnten um wichtige Stücke bereicherte Literatur über Gottfried Keller² regt zu einer solchen Untersuchung an. Vor allem hat die nun abgeschlossene kritische Gesamtausgabe³ zu den entlegensten Fassungen und Bruchstücken den Zugang geöffnet; besonders im Nachlaß liegt manches kostbare, aber verworfene Frühwerk, das noch der Auswertung harret. Es ergibt sich daraus die reizvolle Aufgabe, einmal das Bildnis des jungen, um seine Erstlinge ringenden Dichters nachzuzeichnen, das neben der Gestalt des bürgerlichen Realisten, als der er in die Geschichte der deutschen Dichtung eingegangen ist, gern übersehen wird.⁴ Noch im

¹ Die Entstehungsgeschichte des «Grünen Heinrich» soll jedoch, so fesselnd sie an sich ist, nicht mehr als für unsere Fragestellung notwendig berücksichtigt werden.

² Gottfried Keller: Gesammelte Briefe, in vier Bänden herausgegeben von Carl Helbling (Bern 1950 ff.).

Emil Ermatinger: Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. (Stuttgart und Berlin 1924.)

Walter Muschg: Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf (Frankfurt 1940).

Hierher gehört auch Thomas Rofflers feinsinnige «Einheit wertenden Urteils» höher als stoffliches und biographisches Vorgehen achtende Monographie (1931).

³ Gottfried Keller: Sämtliche Werke in 24 Bänden, herausgegeben von Jonas Fränkel und Carl Helbling (Bern 1926 ff.).

⁴ So will Emil Ermatinger, dessen große und bleibende Verdienste um den Dichter unbestritten sind, in ihm vor allem den Hauptvertreter des «bürgerlichen Realismus»

Bewußtsein unserer Generation lebt Keller als Schutzgeist der Nation;¹ er ist das Symbol für ein gesichertes Schweizertum geworden, das auf der nationalen Einigung von 1848 beruht. Mit seinem Namen verbindet man unbewußt die Lieder «An das Vaterland» oder «Heißt ein Haus zum Schweizerdegen...», seine Erscheinung hat etwas vom öffentlichen Dichter und poeta laureatus an sich. Wer an den Erzähler denkt, sieht ihn in erster Linie als den Verfasser der «Leute von Seldwyla» oder der «Zürcher Novellen», und das «Fähnlein der sieben Aufrechten» gilt vielen als tiefster Ausdruck seines Dichtertums. Zu dieser Auffassung haben vielleicht auch die Keller-Bildnisse Böcklins und Karl Stauffers beigetragen, wogegen das kongeniale Porträt Frank Buchsers schon zu Lebzeiten des Dichters auf leidenschaftliche Ablehnung stieß und in der Folge fast unbekannt geblieben ist. Es läßt in Kellers Zügen ein geheimnisvolles Wissen um dämonische Tiefe aufblitzen, die dunklen Augen sind in visionäre Fernen gerichtet. Noch immer ist also die Neigung zu bemerken, dem ins Gleichgewicht gelangten, bewußt schaffenden Künstler vor dem jungen, suchenden den Vorzug zu geben.² Kellers Überwindung alles Romantischen und Revolutionären, seine Bändigung zum Bürger wird dem Reifen und Wachsen seiner dichterischen Kraft gleichgesetzt.

Dabei ist sein Leben voll tiefster Erschütterungen und Gefährdungen, beispielhaft für das Dichterische schlechthin.³ Man lese seine frühen und frühsten Selbstdarstellungen und -gespräche: das «Lied vom Schuft», den «Modernsten Faust», die «Grillen», «Eine Nacht» oder den ergreifenden «Alten Bettler»; man blättere in den Skizzen, Fragmenten, Briefen und Tagebüchern! Erst dann wird man die Irrtümer und Hemmnisse voll verstehen, die notwendig waren, ehe er seinen Gesichtern und Träumen, seiner

im Zeitalter des schweizerischen Materialismus sehen («Dichtung und Geistesleben» S. 624 ff.).

Erwin Ackerknechts «Gottfried Keller. Geschichte seines Lebens», die Vita «Meister Gottfrieds» liebevoll nacherzählend, steht der großen Ermatinger/Baechtold-Biographie nahe.

Auch Hermann Boeschstein («Gottfried Keller. Grundzüge seines Lebens und Werkes»), der mehr Kellers Wirkung in die Breite im Auge hat, steht dieser Auffassung nahe; zudem wird sein Keller-Bild durch eine wohl amerikanischer Denkart entspringende optimistische Einstellung etwas verfärbt.

¹ Conrad Ferdinand Meyer: «Am meisten aber und gewaltig imponierte mir seine Stellung zur Heimat, welche der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte, warnte, schmollte, strafe väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt...» (Keller-Ermatinger I, 42).

² Noch Emil Staiger sieht in Kellers Werk vor allem die Gestaltung einer ruhevoll geschlossenen Weltanschauung. Allerdings arbeitet er das Werden und Wachsen dieser Sicht aus dem romantisch Fließenden ebenso greifbar heraus. («Gottfried Keller und die Romantik», Zürich 1938; «Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters», Zürich 1939).

³ Werner Webers Rede «Freundschaften Gottfried Kellers» (Zürich 1952) unternimmt es, den Weg zurück zu gehen: «... das Genie aus einem Duz-Verhältnis zu lösen... Gottfried Keller in der Einsamkeit seiner Größe zu zeigen...» (S. 8).

Verzweiflung und frühen Schuld Ausdruck zu geben vermochte, ermessen, was es brauchte, bis sich seine verpfuschten Jahre in der herben Kelter der Selbstdarstellung zur göltigen Gestalt verklärten.

Schon als Fünfjähriger verliert der kleine Gottfried seinen Vater. In den sieben Jahren ihrer Ehe mit Rudolf Keller schenkt seine Mutter fünf Kindern das Leben, von denen drei im zartesten Alter sterben. Ein sechstes, Gottfrieds einziger Bruder, kommt erst nach dem Tod seines Vaters zur Welt, wird aber schon nach einem Jahr dahingerafft. Später bekommt der Knabe einen Stiefvater, von dem sich seine Mutter nach vierjähriger unglücklicher Ehe scheiden läßt. Der hellhörige, zur Mutter haltende Fritz in «Frau Regel Amrain und ihr Jüngster» ist ein spätes Selbstporträt des empörten Gottfried. In denselben Zusammenhang gehört eine Tagebuchnotiz vom 8. August 1843, mit der sich Keller die Tragik früher Vaterlosigkeit von der Seele schreibt: «Dann zeigte ich den andern Buben das Vaterhaus und sagte: ‚Dort wohn’ ich, in dem schwarzen Haus mit den roten Balken!‘ Dann sagten die Knaben wohl: ‚Ist das dein Vater, der dort herauschaut?’ und ich antwortete: ‚Nein, mein Vater ist gestorben! Der herausguckt, ist ein fremder Mann, der bei uns wohnt, und meine Mutter ist in der Küche!’»

In der Armenschule sitzt Gottfried mit dem «Meierlein» des «Grünen Heinrich» auf einer Bank und befreundet sich mit ihm. Zehn lange Jahre müssen also die inneren und äußeren Auseinandersetzungen mit diesem Erzfeind gedauert haben. Im übrigen wissen wir wenig von Kellers Schul- und Jugendzeit, so daß wir im wesentlichen auf den ersten Band des «Grünen Heinrich» angewiesen sind. Man muß sich hüten, Dichtung und Wahrheit allzusehr ineinanderfließen zu lassen. Immerhin gestattet die weitgehende Übereinstimmung nachprüfbarer Ereignisse, ja Einzelheiten den Schluß, daß wir uns für eine Rekonstruktion des gelebten Lebens auf die entsprechenden Partien des Romans verlassen dürfen. Das gilt namentlich für die Charakterzeichnung des jungen grünen Sonderlings und das geistig-seelische Klima, in dem er groß wird. Kellers Autobiographien, obschon spät geschrieben und ungern geliefert, sind uns als Ergänzung seines Jugendbildnisses willkommen; sie bestätigen «eine heimliche unbewußte Schriftstellerei», die schon früh mit einer «wunderlichen Malerei» gepaart ist.

Im Gegensatz zum Roman, wo Heinrich erst nach der Relegation in das Heimatdorf wandert, tut sich dem jungen Gottfried in Glattfelden schon früh eine andere Welt auf, ohne die seine Entwicklung nicht zu denken ist. Darum ist es auch von unschätzbarem Wert, daß sich in «Sommerferien 1832» sein frühestes Prosadokument erhalten hat. Es erlaubt uns einen Blick auf die Gestalt des Dreizehnjährigen, der bereits eine bemerkenswert flüssige Prosa schreibt. («Als wir uns ein wenig erfrischt hatten, gingen wir weiter, und kamen über Felder, die sehr mit Chamomille bewachsen waren, nach

Niederhöri, von da auf einer Straße nach Glattfelden, und endlich sahen wir aus der sogenannten Buchhalde die Dächer des Dorfes Glattfelden, das in einer ziemlichen Vertiefung liegt.») Aus seinen Zeilen ist manche Einzelheit in den Roman eingeflossen: die Fußwanderung, die über weite Höhen und durch lange Wälder führt; der Empfang im Hause des Oheims zur Erntezeit mit dem Bild der zurückkehrenden Schnitter. Dann der Besuch bei den Verwandten, vorab der Großmutter, die ihren Enkel mit seinem seligen Vater vergleicht; das Schlendern, Baden, Arbeiten – «Versuchte auch das Feldarbeiten ... aber es ging nicht ganz gut von Statten ...» Sogar der Stadlersee, in dem wir das Modell zu Annas Seelandschaft vermuten, ist bereits da: «In der folgenden Woche gingen wir nach Nerach, wo mir der ausgetrocknete See und einige Mühlen auffielen, die durch einen kleinen in hölzernen Röhren geleiteten Bach getrieben wurden.» Im ganzen genommen müssen die Landaufenthalte, die schon vor 1832 begonnen haben, in Gottfrieds karger Zürcher Kindheit Lichtpunkte gewesen sein.

«Meine Launen» betitelt sich das erste aus einer Reihe von Schreib- und Zeichenbüchern; es zeigt, daß der Strom frühester Einfälle, Reflexionen und zeichnerischer Versuche schon zur Zeit des Landknabeninstituts und unter dem Einfluß einer wilden Lektüre nicht mehr abreißt. Die Überschrift verrät das Schwanken der Gemütslage in den Entwicklungsjahren. Indessen überschreitet Gottfrieds heimliches Treiben die Grenzen einer krausen epigonischen Pubertätsromantik nicht, solange in der Industrieschule, die er zu Ostern 1833 voller Hoffnung betritt, mit systematischer Arbeit für das nötige Gegengewicht gesorgt ist.

Doch unvermittelt bricht die Katastrophe herein. «Gottfried Keller ist aus der Schule gewiesen und dieses seiner Mutter von Seiten der Aufsichtskommission anzuzeigen.» Von Stund an sieht sich der Fünfzehnjährige einem wilden Autodidaktentum und damit *der* Wendung seines Lebens anheimgegeben. In der ersten Ratlosigkeit flieht er nach Glattfelden. Die Briefe an seine Mutter zeugen nur schwach von der Erschütterung seines verletzten Innern, die sich nach außen durch ein noch rabauzigeres Wesen verrät. Kurz befehlend äußert er seine Wünsche, die er mit dem lakonischen «L. M.» einleitet. Der Schluß tönt ebenso barsch: «Meinen Gruß an alle. G. K.» Ein acht Tage später geschriebener Brief endet noch bündiger: «Meinen Gruß. G. K.» Das Verhältnis von Mutter und Sohn muß zuzeiten durch beidseitige Gereiztheit arg getrübt gewesen sein. Anfangs August 1834 tönt es zurück: «Aus Deinem Brief merke ich wohl, daß es Dir in Glattfelden gut gefällt; und daß Du sehr flott Dich befindest ... Schon der Anfang, der Titel: ‚Guten Tag!‘ An wen? Ist es an mich, so darfst Du, hoffe wohl, den Mutternamen nennen.» Ein zweiter Brief der Mutter vom 8. August spielt auf einen verlorenen Gottfrieds an. Sein Inhalt ist unschwer zu erraten, wenn wir lesen: «In Deinem Schreiben machst Du mir sehr große

Aufschnitte von Spaziergängen und Ritten. Ich rate Dir, zum Reiten Dein Steckenpferd zu nehmen ... Es macht mir genug Kummer, angst und bang, bis Du eine Versorgung hast.»

Die Relegation hatte die Witwe und ihren Sohn wie ein Blitz aus heiterem Himmel getroffen. Nun mußte die Berufswahl vom Zaun gebrochen werden. Gegen Mutter und Verwandtschaft setzt sie der Knabe in seinem Sinne durch. «Eine Art von autodidaktischer Gewandtheit, die ich darin erlangte, erregte den sehnstüchtigsten Wunsch in mir, Maler zu werden ...» Auch die Selbstbiographie von 1888/89 urteilt rückschauend: «Den Knaben wußte die Mutter bis zum Beginn des sechzehnten Jahres durch die Schulen zu bringen und ihm dann die Berufswahl nach seinen unerfahrenen Wünschen zu gewähren.» Damit ist aber die Triebfeder zu Gottfrieds eigensinnigem Handeln noch nicht gefunden. Warum Malerei? Und weshalb gerade Landschaftsmalerei? Warum überhaupt künstlerische Betätigung? fragen wir. Die Autobiographie von 1876 nennt uns die zwei hauptsächlichen Gründe. «In sehr früher Zeit, schon mit dem fünfzehnten Jahre, wendete ich mich der Kunst zu, so viel ich beurteilen kann, weil es dem halben Kinde als das Buntere und Lustigere erschien.» Keller ging es also vor allem um die Fortsetzung seiner jäh abgebrochenen Jugendzeit und ihrer noch halb kindlichen Kunstbetätigung, wie er überhaupt zeit seines Lebens für alles Kindliche, soweit es echt war, tiefe Liebe und Verehrung hatte; dem Verwachsensein mit Kinderzeit und Jugend verdanken wir seine schönsten Dichtungen.

Daß er «behaglich auf der Doppelflöte fortblasen» wollte, war aber vor dem Forum seiner Verwandten und der mitratenden Sieben Aufrechten, wo es um den Lebensberuf ging, nicht zu vertreten. Sein, wenn auch gewandtes, Reimen mochte er nicht einmal vor sich selbst als Dichten gelten lassen. Also blieb nur die Malerei, denn «ein ‚Kunstmaler‘ zu werden, war ... immerhin bürgerlich zulässig».

«Der Zufall, daß nur angebliche Landschaftsmaler am Orte zugänglich für mich waren, entschied für die Landschaftsmalerei.» Für uns ist der Entschluß nicht zufällig: Kellers Skizzen aus den Dreißigerjahren verraten seine Unfähigkeit, figürlich zu zeichnen; noch der Karton der «Mittelalterlichen Stadt» ist fast menschenleer. Zu schweigen von der in die frühe Kindheit hinabreichenden Vorliebe für alles Landschaftliche: sein tagelanges müßiges Schlendern und Träumen entspringt dem Bedürfnis, in der freien Landschaft – für ihn die erhabenste aller Naturformen – den letzten Dingen auf den Grund zu kommen. In den Werken der späten Romantik, die er bewundernd verschlang, spielte ja außerdem alles Landschaftliche eine hervorragende Rolle. Die Landschaftsmalerei vereint Malerei und Poesie mit der Möglichkeit kindhaften Weiterspielens und -träumens.

Doch welche Verlegenheitslösung ist das Ergebnis seiner Anstrengungen: die erste Lehre scheitert, er schlägt in der Dachkammer des elterlichen Hau-

ses sein Atelier auf; dort führt er, mit Schädel, Flöte, Staffelei und Schreibbuch hausend, ein ungezügelter «Künstlerleben». In dem begabten Rudolf Meyer findet er schließlich den richtigen Meister. Aber bald verfällt «Römer» unheilbarem Wahnsinn, und Keller sieht sich abermals auf sich selbst gestellt, bis er glaubt, in Johann Müller einen wahren Freund gefunden zu haben, der Freud und Leid seiner Jünglingsjahre mit ihm zu teilen berufen sei: «Du fühlst ganz das Anziehende einer sanften Melancholie; Du fühlst es mit mir ...» Indessen sind Briefwechsel und Freundschaft mit dem Frauenfelder Plagiatschreiber, wie sich bald herausstellt, eitel: ein «Strohkopf ... mit feurigen Augen» hat Keller über Jahre hin zum Narren gehalten.

Inzwischen hat sich der «Halunke von Ihrem Neffen» – ein erhaltener Brief bezeugt es – auch mit seinem Vormund überworfen. Er scheint es nämlich nötig gefunden zu haben, Spillmann, das «Schulmeisterlein» des Romans, vor seiner Base Caton zu warnen. «Daß ich an Spillmann einige Worte über Ihre Tochter schrieb, habe ich schon lange berauen, indem ich einsah, daß es eine Dummheit und unverzeihliche Grobheit war ...» Dann gesteht er unvermittelt: «Ich habe einmal das Unglück, daß bei mir alles impertinent grob herauskömmt.» Indem er sich entschuldigt, begeht er aber eine neue Tölpelerei: «... Sie mögen mich nun hassen oder nicht, ich werde dennoch die Achtung und die Liebe für Sie haben, die dem Bruder meiner Mutter gebührt, und wahrscheinlich mehr, als Ihre Tochter für meine Mutter hat.» Die Briefstelle deutet auf weiter zurückliegende Auseinandersetzungen und läßt es als sicher erscheinen, daß Gottfrieds Verhältnis zu seinen Basen in Glattfelden nicht immer ohne Spannungen war; auch die im «Grünen Heinrich» unter dem Stichwort «Mädchenkrieg» festgehaltenen Ereignisse deuten darauf hin. Die Hauptgestalt seiner ersten Liebeserlebnisse, deren Szenerie zum Teil auch das Heimatdorf gebildet haben muß, ist aber ohne Zweifel Henriette Keller. Ihr früher Tod ist in seinem ersten Tagebuch vermerkt: «den 14. Mai ... Heute starb Sie!» Im Verein mit den ersten selbstempfundnen Gedichten und der Zeichnung ihres Grabes sagen Majuskel und Ausrufszeichen genug über die schmerzliche Tiefe des Erlebnisses; der Jahre spätere «Liebesspiegel» bezeugt die Nachhaltigkeit einer ersten, tragisch endenden Liebe.

So scheint in den späten Dreißigerjahren alles dazu angetan, Keller die eigene Nichtigkeit zu offenbaren; selbst die Trösterin Natur wird ihm zur Qual. «Ach! sie ist so schön, diese Schöpfung ... und (ich) irre so dunkel, so schwarz, so verdrießlich mitten durch diese Farbenpracht, die meines einsamen Elendes lächelt ... Täglich und stündlich streb' ich nach deinem Sonnenantlitz und wähne mich dir schon genähert, indes ich tief unten im Schlamm herumtappe und das Wahre nicht finde und das Leben versäume.» An seinem Geburtstag pflegt er die Bilanz zu ziehen. «Heute ist mein 18. Geburtstag; von heute an über 2 Jahre gelob' ich mir, einigen Ruf zu gewinnen,

wo nicht, so werf' ich die Kunst zum Teufel und lerne das Schusterhandwerk» heißt es unter dem 19. Juli 1837. Ein Jahr darauf finden wir den Eintrag: «Heute ist mein 19. Geburtstag und sehe ein, daß es dummes Zeug war, was ich vor einem Jahre geschrieben.» Am 20. Juli 1839 gesteht er Johann Müller: «Nun bin ich volle zwanzig Jahre alt, und kann noch nichts, und stehe immer auf dem alten Flecke, und sehe keinen Ausweg, fortzukommen ...»

Es muß etwas geschehen. «Als ich doch das Mißliche meiner Stellung bedenklich zu finden anfang, entschloß ich mich zu einem neuen Anfange. Ich ging mit einigen hundert Gulden, welche ich von väterlicher Seite her ererbt hatte, nach München.» So schildert der Achtundzwanzigjährige rückblickend die Finanzierung seines Aufenthalts in der Kunststadt, der ihm über alle Not hinweghelfen sollte. Wir wissen, daß die Wirklichkeit um vieles bedenklicher ausgesehen hat. Vor allem mußte zuerst das «Pergamentlein» versilbert und des Onkels Widerstand überwunden werden. Entgegen seiner ursprünglichen Absicht weilte darum Keller im Spätsommer 1839 nochmals in Glattfelden. Doch die Sturmglocken unterbrechen seine Verhandlungen mit Vormund und Behörde. Auf Umwegen eilt der junge Revolutionär nach Zürich, um der bedrohten «Straußen»-Regierung beizustehen. Ein weiterer Zürcher Winter verstreicht in Brüten, Nichtstun und mit wilder Lektüre. Endlich läßt sich die Waisenbehörde herbei, 150 Gulden unter Vorbehalt freizugeben. Hoffnungsfroh tritt er die Reise an.

Aber in München hat Keller die bittersten Erfahrungen seines Lebens zu machen, die alles Schwere seiner Jugend als Idylle erscheinen lassen. Seine Briefe aus jener Zeit gehören zum Erschütterndsten, was an Dokumenten auf uns gekommen ist. Kaum ein Schreiben, das nicht von nackter Not, von Hunger, falschen und enttäuschten Hoffnungen kündet, kaum eines, das nicht dem Leitmotiv der Münchnerjahre gilt: seiner Geldnot und den zweifelten Versuchen, sie zu beheben. Immer tiefer gerät er ins Schuldenmachen hinein, den Begriff der «Schuld» im wörtlichen Sinne auskostend. Von da aber ist ein kleiner Schritt zum übertragenen Sinn. Das Bewußtsein, Leben und Gesundheit von Mutter und Schwester leichtfertig aufs Spiel gesetzt und ihrer aller Niedergang verursacht zu haben, wächst unaufhaltsam in ihm. Schon bald gesteht er der Mutter: «Ich habe nichts mehr ... für jetzt bin ich verdammt auf dem Hund.» Und doch verbirgt er vor ihr so viel von seinen Nöten, als dies bei seiner Abhängigkeit von ihrer Liebe möglich ist. Wir müssen den Briefwechsel mit Johann Salomon Hegi zuhilfe nehmen, wenn sich das Bild in seiner vollen Misere enthüllen soll. Ihm gegenüber, «welcher mein bester Freund hier ist», erklärt er sich im Februar 1841 «Bankerott». Und am 10. April gesteht er ihm: «Ich lebe wie der elendeste Windbeutel, in den Tag hinein, und setze meine Hoffnung immer auf die nächste Arbeit ... doch immer vergeblich.» Die Unterschrift lautet: «Dein

lustiger Keller». Im nächsten Brief gibt er zu, «bezopft» gewesen zu sein, als er sein tiefes Elend enthüllte.

Denn häufig sucht er im Wirtshause Ablenkung und Vergessen. Zu wiederholten Malen berichtet er von ausgelassenen Zechgelagen und Schlägereien; auch macht er mit der Polizei Bekanntschaft. Ein Schleimfieber, dem Dutzende von Schweizern zum Opfer fallen, bringt ihn an den Rand des Grabes. Irrtum und Mißgeschick bestimmen das Schicksal derjenigen seiner Bilder, die überhaupt ausstellungsreif werden.

Kein Wunder also, daß er körperlich und moralisch dem völligen Ruin entgegentreibt. Noch 1837 hatte er Müller verwiesen: «Fi weinen – weinen! fi donc! Einer, der ein Mann werden will ... spricht von weinen!» Jetzt gesteht er, oftmals vor Verzweiflung auf seinem Bett herumgekugelt zu sein, und der Verlust seines Meerrohrs anläßlich eines Künstlerfestes bringt ihn so außer sich, daß er sich an den Rand des Weges setzt und untröstlich weint. Im Spätherbst 1842 kehrt er erniedrigt und gebrochen zu Mutter und Schwester zurück.

Die Zürcher- und die Münchnerjahre haben für Kellers Dichten bereits entscheidende Eindrücke und Erfahrungen gebracht. Es stellt sich die Frage, ob der Zwanzigjährige schon vor seiner Abreise nach Deutschland oder doch bald darauf das Herzstück des «Grünen Heinrich», die eingelegte Jugendgeschichte, niedergeschrieben haben kann. Im Vorwort seiner Ausgabe des Tage- und des Traumbuchs hat Walter Muschg dargestellt, wie in beiden Romanfassungen, in der ersten aber noch beharrlicher, Heinrich ein eigentlich verliebtes Spiel mit dem vielleicht selbständig entstandenen Manuskript treibt. Im vierten Kapitel des Romans heißt es darüber: «In der Hand hielt (Heinrich) ein eingebundenes Manuskript und blätterte darin umher ... Es war die Geschichte seiner bisherigen Jugend, welche er in jugendlicher Subjektivität und Schreibseligkeit während der letzten Zeit vor seiner Abreise niedergeschrieben hatte, um sich eine Art Abschluß und Übersicht zu bilden.» Stimmte dies mit der gelebten Wirklichkeit überein, so hätten wir darin den Beweis zu erblicken, daß die schönsten Partien des «Grünen Heinrich» unmittelbar vor oder in München zum ersten Mal zu Papier gebracht wurden.

Vieles spricht dafür. Einmal die Andersartigkeit der eingelegten Jugendgeschichte, deren stärkster formaler Ausdruck die Ichaussage ist. Dann muß die Beharrlichkeit auffallen, mit der im Roman die selbständige Entstehung des Manuskripts erklärt und noch in der Altersfassung vertreten wird. Auch stofflich hätte der Umfang des bisherigen Lebens genügt, um die große Einlage zu speisen, da sie Heinrichs Leben bis nach Annas Tod erzählt; Kellers Schul- und Jünglingsjahre sind überreich an mannigfaltigem innerem Erleben; Glattfelden vor allem hat dem Leben des Gescheiterten Glanzlichter aufgesteckt.

Andererseits ist die Distanz vom Erlebnis noch gering. Das zeigen gerade seine literarischen Versuche aus den Dreißigerjahren. Es ist ein schwaches halbes Dutzend noch sehr anempfundener Gedichte. An Prosastücken haben wir die «Sommerferien 1832»; dann, als erste Früchte einer wilden Lektüre der Spätromantiker, «Die Freveltat» und die Groteske «Der Selbstmörder», an der die Badeszene – Urzelle zur späteren großen – das Beste ist. Offenbar als Bildidee gedacht, folgt «Ein kleiner von schwarzgrauen Felsen umgebener Teich ... Keine Figuren», in der wir nochmals einen Sproß des Bademotivs erkennen; weitere Notizen, wie die Ernte- und die Abendlandschaft, konnten ebenso gut als erste Vorwürfe zu malerischen wie zu dichterischen Versuchen dienen. Einer höheren Gestaltungsstufe gehören «Das Gewitter» und «Die Reise in die Unterwelt» an, vor allem aber «Eine Nacht auf dem Uetliberg»¹. Die letztgenannten verraten schon den kommenden Erzähler; sie dürfen als stoffliche Vorstudien zum Roman eine gewisse Geltung beanspruchen, hängen aber noch stark von literarischen Vorbildern ab. Von der Leuchtkraft und Dichte der Jugendgeschichte sind sie weit entfernt.

So ergibt sich, daß die Jugendgeschichte zwar die älteste Schicht von Kellers Selbstdarstellung in Prosa sein muß, um 1840 herum aber höchstens in einer uns nicht mehr zugänglichen, unreifen Frühfassung mit skizzenhaft abgerissenen Einzelnotizen bestanden haben kann. Diese hätte – stofflich die «Sommerferien 1832» fortführend – in noch halb unbewußter Absicht mit dem Versuch gespielt, der Verzückungen und Nöte der Kinderjahre gestaltend Herr zu werden. So zu folgern scheint umso erlaubter, als Kellers eigene Aussagen in dieser Richtung weisen. Zunächst sein erster Eintrag im «Tagebuch» vom 8. Juli 1843: «Ich habe die so lehrreiche Zeit meines ersten Ausfluges in die Welt ... handelnd und leidend an mir vorbeiziehen lassen, ohne eine Silbe darüber niederzuschreiben.» Damit sind allein die Münchnerjahre gemeint. Die weiter zurückliegende Zeit, von der frühen Kindheit bis zur Auswanderung «Judiths», ist erst in den Worten aufgerufen: «Ich habe zwar mir das ganze Bild in seinen Umrissen und mit seinen Lokalfarben ziemlich treu bewahrt, und wenn ich einst aus mir selbst heraustreten und als ein zweites Ich mein ursprüngliches eignes Ich in seinem Herzkammerlein aufstören und betrachten, wenn ich meine Jugendgeschichte schreiben wollte, so würde mir dies, ungeachtet ich bis jetzt nie ein Tagebuch führte und nur früher, vor bereits sechs Jahren, dann und wann, aber sehr selten, einzelne abgerissene Vorgänge der Außen- und Innenwelt aufzeichnete, dennoch ziemlich gelingen.» In der Autobiographie von 1876 wird die Entstehung des Romans ähnlich dargestellt, indem «der

¹ Wir verzichten bewußt auf den Titel «Eine Nacht auf dem Uto»; diese Form des Bergnamens ist heute nicht mehr gebräuchlich.

erste schriftstellerische Vorsatz, den ich mit Bewußtsein gefaßt habe», frühestens auf den Winter 1842/43 angesetzt wird.

Indessen führt ihn zunächst eine «klangvolle Störung» von seinem Plan weitab: die politische Lyrik des Jungen Deutschland. Er liest die Erzeugnisse der zeitgenössischen Literatur und wird darob selbst zum revolutionären Freiheitssänger. Die «Masse ungebildeter Verse» enthält aber mehr und mehr Gedichte rein lyrischer Prägung. So entstehen im Juli das «Pfingstfest», «Auf dem Berge», anfangs September fast zugleich das «Jahreszeiten»-Fragment, «Saget mir ihr Sterne Gottes ...» und die herrlichen «Nacht»-Terzinen. Eine Strecke weit begleitet das «Tagebuch» das Ringen um die neue Ausdrucksform; namentlich ist es die Frage, ob sein Dichten etwas taue oder die verpfuschte Malerlaufbahn weiterzuführen sei, die ihm auf den Nägeln brennt. Dann schaut er wieder auf seinen Geburtstag zurück: «Mein vierundzwanzigster Geburtstag ... ist regnerisch und stürmisch an meinem Inneren vorübergezogen. Meine Hoffnungen sind um nichts besser geworden ... Schreiben oder lesen kann ich immer, aber zum Malen bedarf ich Fröhlichkeit und sorglosen Sinn.» Er hält die Ungewißheit nicht mehr aus. So wendet er sich an Julius Fröbel, von dessen Urteil er sein weiteres Tun oder Lassen abhängig machen will.

Tatsächlich bringt es die erhoffte Abklärung und Befreiung. Fröbel weist den Ratlosen an Follen, in dem ihm ein hilfsbereiter Mentor ersteht. Obschon von beschränkter dichterischer Kraft und oft zweifelhaftem Geschmack, hat dieser auf den jungen Dichter doch entscheidenden Einfluß, der nicht unterschätzt werden darf. Noch wichtiger als die unmittelbare Hilfe ist aber, daß ihn Follen mit den Kreisen der jungdeutschen Emigration zusammenbringt. Mit diesen knüpft der junge Schweizer alsbald freundschaftliche Beziehungen an, und die Anfänge eines höheren geselligen und gesellschaftlichen Verkehrs sind im Hause der neuen Freunde und Freundinnen zu suchen. Aber wie langsam geht die Zähmung der «struppigen Personage» vor sich! Von seiner einseitigen Leidenschaft zu Marie Melos, Freiligraths Schwägerin, wissen wir wenig; es scheint, als habe er nicht den Mut oder die Gewandtheit gehabt, im gegebenen Augenblick das entscheidende Wort zu sprechen. Umso leidenschaftlicher hält er sich unterdessen mit allerlei Malerfreunden und Zechkumpanen beim Glase schadlos. Johannes Ruffs Aquarelle, Keller einmal als Freischärler, das zweitemal in einer lärmigen Szene vor dem «Café littéraire» darstellend, sprechen eine beredte Sprache. Luise Rieter gegenüber kommt es zum Geständnis der Liebe, aber wie schonungslos geißelt er vor der Angebeteten sein Wirtshausleben!

Kellers Verhalten offenbart eine Doppelstellung: er findet nach und nach Eingang in die literarischen und künstlerischen Kreise Zürichs; als Parteiliker eines stürmisch wachsenden radikalen Freisinns erlangt er rasch

einige Berühmtheit; er veröffentlicht im «Deutschen Taschenbuch» auf 1845 und 1846 Lyrik; bald darauf erscheint seine erste selbständige Sammlung, die «Gedichte» von 1846. Sein Künstlertum, gelenkt und betreut von wohlwollenden Freunden, bewegt sich anscheinend in gesicherten Bahnen. Zugleich aber bestehen seine alten Nöte fort: ein gefährlich allem Extremen zugeneigtes Temperament droht das Erreichte wieder zu zerstören; nach wie vor fällt er Mutter und Schwester zur Last; immer und immer wieder quälen ihn Zweifel an sich und seinem Können. Zu wiederholten Malen weilt er in Glattfelden, wo im Alleinsein mit der Natur sein fragendes Sehnen um die letzten Dinge kreist und im Wiedersehen mit den landschaftlichen Gründen seiner Jugend altes Weh aufbricht; vertraute Menschen kreuzen seinen Weg. Viele seiner schönsten Gedichte entstehen hier, abseits vom Treiben des Tages, in traumvisionärer Verzückung, im Weinen der Verzweiflung.

Diese Nöte und Probleme sind es nun, die das Klima und die Motivkreise des lange Jahre namenlosen Romans bestimmen. Frühste Bausteine dazu sind vielleicht die noch halb unbewußten Skizzen zur Jugendgeschichte aus den späten Dreißigerjahren; in dem unversehens wieder abgebrochenen «Dutzend Seiten» aus dem Winter 1842/43 – wohl dem Tiefpunkt in Kellers Leben – wird ein neuer Anfang gesucht oder schichtet sich weiterer Stoff um einen älteren Kern. Erst 1846 folgt der dritte Anlauf; daß er nach wenigen Seiten wieder abbricht, beweist, zusammen mit der versonnenen Ichhaftigkeit, wie tastend der Dichter nach der objektivierenden Form sucht. Wie kaum ein zweites Dokument läßt uns dann das «Traumbuch» von 1846 einen Blick in die Tiefen der Vision und des Traums tun, aus denen aufsteigend einzelne Motive und Figuren allmählich Gestalt gewinnen; zugleich lösen sie sich vom dichterischen Ich und finden, eigenes Leben atmend, die ihnen gemäße Form. Noch vor dem Rieter-Sommer erfährt Freiligrath, daß der Freund in einigen Wochen endlich seinen Roman, unter dem Titel «Der grüne Heinrich», zu beenden gedenke. Im gleichen Jahr noch wird ein Verleger gesucht. Im Winter 1849 erfährt Hegi, daß er veranlaßt worden sei, «fast die Hälfte (seines) unglückseligen Buches wieder umzuarbeiten». Doch das ist nicht allzu wörtlich zu nehmen: Keller scheint in Heidelberg kaum mehr als ein, zwar bis ins Einzelne gehendes, Gesamtbild des ersten «Grünen Heinrich» in sich getragen zu haben; mehr als skizzenhafte Vorstudien sind damals kaum zu Papier gebracht worden. Auf jeden Fall wird der Roman in den mittleren und späten Vierzigerjahren mehr und mehr zu seinem vordringlichen künstlerischen Plan, der ihn bis zur Herausgabe der ersten Fassung von 1854 nicht mehr losläßt. Nachher noch beschäftigt ihn im stillen «eine gewisse Unförmlichkeit» des Werkes durch die Jahrzehnte, bis schließlich mit der endgültigen zweiten Fassung von 1880 die ersehnte Befriedigung einzieht.

Wesentlich ist, daß der werdende Roman lange Jahre, vielleicht über ein Jahrzehnt, fast ausschließlich in der Phantasie des Dichters bestanden hat und ein langsames Innenwachstum das Gesetz seiner Gestaltwerdung ist. In diesen Jahren hat Keller den Großteil seiner Gedichte geschrieben. Ist es also nicht wahrscheinlich, daß er vieles, was ihn bewegte und was lange nachher epische Gestalt annahm, zuerst in die Lyrik fließen ließ?

Schon bei oberflächlicher Lektüre der in Frage kommenden Gedichte fühlen wir uns an den Roman erinnert, oft auf Schritt und Tritt. Es wäre müßig, nachweisen zu wollen, daß zwischen dem Roman und den vor oder neben ihm entstandenen Gedichten sichtbare Entsprechungen bestehen. Wenn wir seine lyrischen Vorstufen untersuchen, wollen wir aufzeigen, wie, in welchen Formen sich dieser einzigartige Prozeß abspielt: daß eine große epische Dichtung sich im lyrischen Gedicht vorausspiegelt und daß umgekehrt im Gedicht flüchtig auftauchende Gestalten und Motive, Stimmungen und Ahnungen in den Roman projiziert erscheinen. Es soll versucht werden, in vergleichender Betrachtung bestimmter Motive und Figuren neue Einsichten in die Lyrik des jungen Keller als eine vom werdenden Erzähler bestimmte Äußerungsform zu gewinnen; anderseits soll der «Grüne Heinrich» von der ihn entscheidend bestimmenden Jugendlyrik her beleuchtet werden.

Dabei sind wir uns der Schwierigkeiten, die die Terminologie bietet, bewußt. Wenn von lyrischen Vorstufen die Rede ist, meinen wir zunächst die äußere, durch den Vers bestimmte Gedichtform. So gesehen sind alle Gedichte Kellers, im Gegensatz zur Prosa des Romans, lyrisch.

Aber «lyrisch» ist auch ein Begriff der inneren Form; als solcher hat er für die Prosa wie für die gebundene Sprache Geltung. Daher können einzelne Teile des «Grünen Heinrich» mit gleichem Recht wie die vor ihm entstandenen Gedichte lyrisch genannt werden. Lyrisch im weitesten Sinne ist schließlich die menschliche und geistige Grundhaltung des jungen Keller. In den Dreißiger- und noch in den Vierzigerjahren ist er weder gewillt noch imstande, die Welt anders als durch das Medium des Ich zu erfassen. Er stellt das Irrationale höher als das Rationale, das Unendliche über das Begrenzte und Endliche, Beseelung geht ihm über sinnliche Fülle.

In diesem Sinn ist fast alle Dichtung des jungen Keller lyrisch, wenn auch das visionäre und irrationale Element sich nicht immer und überall gleich stark auswirkt. Mit den lyrischen Vorstufen sind also die bis zur Niederschrift des Romans in den frühen Fünfzigerjahren entstandenen Gedichte, aber auch die in diese Zeit fallenden, lyrischer Grundhaltung entspringenden Prosaskizzen, Prosaentwürfe und Tagebücher gemeint, soweit sie in den Motivkreis des Romans gehören oder ihn streifen. Sie sind in den «Gedichten» von 1846 (Band xiv), den «Neueren Gedichten» von 1851/54

(Band xv₁) sowie den Nachlaßbänden XIII, xv₂, xx, XXI, XXII der kritischen Gesamtausgabe zu finden.

Auch der Begriff der Vorstufe bedarf einer Präzisierung. Es ist darunter keine minderwertige Vorform des Romans verstanden, die sich von Vorstufe zu Vorstufe nach einer Endstufe hin entwickelt hätte. Die verschiedenen Äußerungen Kellers sind uns eigenwertig, gültiger Ausdruck einer bestimmten Haltung vor der Niederschrift des Romans. Während Jahren sind also verschiedene, voneinander unabhängige Spiegelungen, Spielarten des «Grünen Heinrich»¹ entstanden, die wir als seine Vorstufen erkennen können.

Es handelt sich dabei um Motivkreise oder Grundmotive, die – an ihren biographisch bestimmten Entsprechungen kenntlich – wie von selbst aus den Gedichten herauswachsen und im «Grünen Heinrich» wieder dominierend hervortreten. Am Anfang steht, Grundmacht von Kellers Dichten überhaupt, die Kindheit. Daraus geht Anna hervor, der, schwesterlich und gegenbildlich zugleich, Judith beigesellt ist. In den Tiefen des Traums und der Vision sind sie geworden, in denen, Grundmacht wie die Kindheit, auch die Landschaft wurzelt. Weitere Motivkreise könnten herangezogen werden, ohne daß vermutlich die Ergebnisse andere würden; das gilt insbesondere von der Figur des Helden und von seiner Gottesvorstellung, die aber mit den genannten Grundmotiven verschlungen auftreten.

Die Künstlergeschichte des Romans kann hier nicht berücksichtigt werden, weil in den Gedichten, die als lyrische Vorstufen in Frage kommen, das Künstlerleben kaum erscheint.² Das heißt nicht, daß die Not der Münchenerjahre, Kellers Scheitern als bildender Künstler in den Gedichten nicht auch Spuren hinterlassen hätte, aber sie gehen im Menschlichen auf. Ein Beispiel dafür bieten die großen Münchner Träume. Die Blässe der Künstlerkapitel gegenüber der Jugendgeschichte – die Hauptursache für die Uneinheitlichkeit des ersten «Grünen Heinrich» – hat vermutlich ihren Grund im Fehlen entsprechender lyrischer Vorstufen.

¹ Wo nichts anderes bemerkt ist, haben wir immer die erste Fassung des «Grünen Heinrich» von 1854/55 im Auge. Es wird allerdings aufschlußreich sein, gelegentlich einen Blick auf die Altersfassung zu werfen.

² Ähnliches gilt für die politische «Lyrik» des jungen Keller; wir verzichten darum auf ihre Behandlung im Rahmen der vorliegenden Arbeit.

KINDHEIT

O Kinderzeit! O Zukunft!

IM neunten Kapitel des «Grünen Heinrich» findet sich eine weitläufige Beschreibung des peinlichen Verhörs, das Heinrichs Ausschluß aus der Schule vorausgeht. Plötzlich hält der Erzähler inne, und einem Ausbruch gleich folgen die Worte: «Wenn ich nicht überzeugt wäre, daß die Kindheit schon ein Vorspiel des ganzen Lebens ist und bis zu ihrem Abschlusse schon die Hauptzüge der menschlichen Zerwürfnisse im kleinen abspiegele, so daß später nur wenige Erlebnisse vorkommen mögen, deren Umriß nicht wie ein Traum schon in unserem Wissen vorhanden, wie ein Schema, welches, wenn es Gutes bedeutet, froh zu erfüllen ist, wenn aber Übles, als frühe Warnung gelten kann, so würde ich mich nicht so weitläufig mit den kleinen Dingen jener Zeit beschäftigen.»

Dieses eruptive Bekenntnis beleuchtet Kellers Verhältnis zu seiner Kindheit¹ schlechthin. Denn durch die Zweiheit von Gut und Böse werden schon seine Kinderjahre bestimmt. Frühes Leid, als «Vorspiel des ganzen Lebens» gesehen, steht in seinen Gestaltungsversuchen von Anfang an neben elegischem Nachgenießen kindheitlicher Verzückungen. Beides trägt dazu bei, daß die bekenntnisschwere Jugendgeschichte die ursprüngliche Anlage des Romans überwuchert und schließlich sprengt. Dabei sind die Gewichte ungleich verteilt, indem die innere Notwendigkeit, aus weher Lebensnot in die Tiefen der Kindheit hinabzusteigen, an der Aufschwellung stärker beteiligt ist als die Verarbeitung der «menschlichen Zerwürfnisse im Kleinen».

Wie der Anfang des Romans läßt uns schon das Heinrich Walther-Fragment, die von 1846 datierte elegische Beschreibung der österlichen Vaterstadt, einen Blick in die Tiefen der Kindheit tun. Heinrich soll sich blutenden Herzens von ihr losreißen. Die wehmutvolle, aus der Erwachsenenperspektive und mit kindlichem Fühlen zugleich nachzeichnende Schilderung nimmt uns sogleich gefangen, und mit den «großen grünen Lindenbäumen» ist schon die Tonart angeschlagen, die den Zauber der Kindheitskapitel im «Grünen Heinrich» ausmacht. «An einem schönen, klaren, bald blauen und bald grünen See in der Schweiz liegt ein altes,

¹ Unter «Kindheit» verstehen wir immer den ersten Teil der Jugendgeschichte, der mit dem Beginn des Aufenthalts im Bauerndorf abschließt. Mit der Ausstoßung aus der Schule scheint auch ein erster Lebensabschnitt unwiederbringlich abgeschlossen.

graues Städtlein still und freundlich mit seinen schwarzen, wunderlichen Türmen, mit seiner verwitterten Stadtmauer, in welche allerlei friedliche Wohnungen mit Weinlauben eingebaut sind, mit seinem auffälligen Rathaus und den alten hölzernen Brücken, mit seinem goldenen Engel und blauen Hecht, und vor allem aus mit seinen großen grünen Lindenbäumen. Vertraut schmiegen sich im schwellenden Kranze dieser Linden die hohen räucherigen Häuser um die uralte byzantinische Stadtkirche, welche mit ihren verdunkelten Fenstern wie eine blinde Großmutter aussieht, die im Gewimmel ihrer Enkel sitzt und ihnen Märchen aus dem Morgenland oder von ihrer Jugendzeit erzählt.»

Nicht minder bezeichnend als das Motivische und Stimmungsmäßige ist die Sprache; sie steht dem musikalisch Fließenden, das die Höhenwege der Jugendgeschichte begleitet, in nichts nach. Aber auch hier fallen neben die idyllisch glänzenden Lichter die ersten Schatten, die den «zypressendunklen Schluß eines elegisch-lyrischen Buches» ahnen lassen: «Und doch möchte ich nun in dies liebe Nest, wie in einen Blumenscherben, das schwache Reis meiner Geschichte einsetzen und pflanzen, daß es aufwache und ranke um diese und jene Freundesbrust. Es wird nur einen kurzen Sommermonat durch grünen und nur Eine Knospe tragen, die vor ihrem Entfalten abfällt!»

In bedeutend reicherer, aber ebenso elegischer Instrumentierung hebt das erste Romankapitel an. Wir sehen Zürich, hier mit Namen genannt, wie es sich dem auf schnellem Boot flußabwärts gleitenden Beschauer darbietet. Und wieder steht uraltes Lindenwipfelwehn für die Beseligung der frühesten Kinder- und Heimatzeit, wenn es heißt: «Links ragte auf steilem Hügel, turmhoch über dem Flusse, ein uralter Lindenhain, wie ein schwebender Garten und in den schönsten Formen, grün in den Himmel. Kinder sah man in der Höhe unter seinen Laubgewölben spielen und über die Brustwehr herabschauen ...»

Die Seldwyla-Szenerie vorwegnehmend, steigt dann die Vision der «Mittelalterlichen Stadt» auf, wenn man – gleichsam aus der Vogelperspektive – vom Berge «in die Stadt hinein und hinüber (schaut) wie in einen offenen Raritätenschrein, so daß die kleinen, fernen Menschen, die in den steilen alten Gassen herumklimmen, sich kaum vor unserem Auge verbergen können, indem sie sich in ein Quergäßchen flüchten oder in einem Hause verschwinden». Und nochmals beweist «das Alter ... seinen innigen Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Leben ... in den riesenhaften Burglinden, welche ewig grün ihre Äste zu einem mächtigen Kranze verschlingen hoch über der Stadt, unmittelbar unter dem Himmel».

Bei allem Realismus des Dargestellten gelingt Keller eine Stilisierung, die sich als das eigentliche Geheimnis seiner bezaubernden Kindheitserinnerungen kundtut. Diese Betrachtungsart eines simultanen Hier und Dort, man

möchte sagen in der Manier der Kinderspielzeugstadt, mit der ein Erwachsener umgeht, erscheint noch verstärkt, wenn der morgendliche Spaziergänger alle Einzelheiten der erwachenden Vaterstadt von seinem fernen Berg herunter wahrzunehmen vermag: «Heinrich Lee sah in seine Vaterstadt hinüber. Die alte Kirche badete im Morgenschein, hie und da blitzte auch ein geöffnetes Fenster, ein Kind schaute heraus und sang, und man konnte aus der Tiefe der Stube die Mutter sprechen hören, die es zum Waschen rief.»

Jäh aber meldet sich ein Gefühl des Verlorenseins, wenn dieses Kapitel alle Süße der Erinnerung auslöscht mit dem abschließenden Geständnis, er sei an seiner eigenen Kindheit unwiederbringlich verkürzt worden. «Die Erinnerung an empfangene Liebe, als ein Zeugnis, daß man ein Mal im Leben liebenswürdig und wert war, ist es vorzüglich, welche die Sehnsucht nach der früheren Jugend nie ersterben läßt. Wer nicht das Glück hatte, eine aufknospende zarte und heilige Jugendliebe zu genießen, der hat dagegen gewiß eine treue und liebevolle Mutter gehabt, und in den spätern Tagen bringen beide Erinnerungen ungefähr den gleichen Eindruck auf das Gemüt hervor, eine Art reuiger Sehnsucht. Wer aber in jeder Weise verwaist und einsam aufgewachsen ist, der kann wohl sagen, daß er um einen Teil des Lebens zu kurz gekommen sei.» Darum fand Keller «eine unbezwingliche Lust daran ... in der vorgerückten Tageszeit einen Lebensmorgen zu erfinden, den (er) nicht gelebt hatte».

In der als selbständiges Manuskript ausgegebenen Jugendgeschichte zerfällt die Schilderung der Kindheit in drei ungleich lange, aber natürliche Abschnitte. Der erste hebt mit der Bewußtwerdung des Kindes, kurz nach dem Tode des Vaters, an: «In der Stille dieses Witwentumes fand ich mein erstes deutliches Bewußtsein, welches seinen Inhaber zur Übung treppauf und ab im Innern des Hauses umherführte.» Dann folgt die langsame Entdeckung und allmähliche Eroberung eines weiter gezogenen kindlichen Kreises, und wenn «hinter diesen Dächern ... für einmal meine Welt zu Ende» war, so bleibt innerhalb derselben übergenuß des Erlebens; die «weiße Wolke» – ein frühestes Urbild Annas – schwebt am Horizont des Knaben vorüber, und aus der Mutter-Sohn-Bindung entspringt die Parzival-Frage: «Was ist Gott? ist es ein Mann?». Schließlich bildet sich in dem Wißbegierigen die bekannte Gottesvorstellung des Wetterhahns und des Tigers im Bilderbuch. «So lebte ich in einem unschuldig vergnüglichen Verhältnisse mit dem höchsten Wesen, ich kannte keine Bedürfnisse und keine Dankbarkeit, kein Recht und kein Unrecht, und ließ Gott einen herzlich guten Mann sein ...»

Wiewohl den Härten gegenüber, die der erste Schultag dem kleinen Bur-schen bringt, die früheste Kindheit als jenseits von Gut und Böse stehende Idylle erscheint, darf doch der tiefe Eindruck keinesfalls unterschätzt wer-

den, den die Abwesenheit des Vaters hinterläßt. Sein Tod ist im Gegenteil das bestimmende Erlebnis des jungen Heinrich, und immer wieder finden sich Ausbrüche tiefster, aus schmerzlichster Entbehrung heraufdringender Verehrung für den kaum Gekannten. «Der Mensch rechnet immer das, was ihm fehlt, dem Schicksale doppelt so hoch an als das, was er wirklich besitzt; so haben mich auch die langen Erzählungen der Mutter immer mehr mit Sehnsucht und Heimweh nach meinem Vater erfüllt, welchen ich nicht mehr gekannt habe» heißt es an jener Stelle. Und noch Jahre später malt sich Heinrich heimlich aus, wie ganz anders sein Leben mit dem Vater hätte ausfallen müssen. «Ich kann mich nicht enthalten, so sehr ich die Torheit einsehe, oft Luftschlösser zu bauen und zu berechnen, wie es mit mir gekommen wäre, wenn mein Vater gelebt hätte, und wie mir die Welt in ihrer Kraftfülle von frühester Jugend an zugänglich gewesen wäre; jeden Tag hätte mich der treffliche Mann weiter geführt und würde seine zweite Jugend in mir verlebt haben.»

Wird die früheste Kindheit vor allem durch die unsichtbare Gestalt des Vaters bestimmt, so ist ein weiterer Abschnitt durch den Zusammenstoß mit der Schule gekennzeichnet; er umfaßt im wesentlichen die Zeit der ersten Bildungsjahre. In der Folge gewinnt dann der kleine Heinrich langsam Profil. Diese frühe Ausprägung seiner Persönlichkeit wird aber mit einer Reihe einschneidender Erlebnisse erkaufte, die den jungen Träumer mehr und mehr mit vermeintlicher Schuld beladen zeigen.

Ein böses Omen für Heinrichs Verhältnis zur Schule: gleich der erste Tag sieht ihn an der festgefühten Ordnung dieser Anstalt scheitern, indem ihm jene kindlich-phantasievolle Auslegung des Buchstabens P die erste Züchtigung einbringt. Sie verletzt ihn tief, und gerade hier müssen wir annehmen, daß es sich um die Darstellung eines tatsächlichen Erlebnisses handelt. Bald lernt Heinrich auch den Hunger kennen, der im Leben Kellers wie seines poetischen Ebenbildes eine wichtige Rolle spielt. «Eines Tages wurde ich zur Strafe über die Mittagszeit in der Schule zurückbehalten und eingeschlossen, so daß ich erst auf den Abend etwas zu essen bekam. Das war das erste Mal, wo ich den Hunger und zugleich die Ermahnungen meiner Mutter verstehen lernte ...»

Das Gottesbild des Knaben ist seit jener Vision der «weißen Wolke» um etliche Züge bereichert worden, bis es sich, nicht zuletzt durch eine allzu nüchterne Zweckanwendung seiner Mutter, die in Gott nur den alttestamentlichen «Erhalter und Ernährer jeglicher Kreatur» sehen will, verdüstert und verschleiert. Schließlich wird Heinrich, aus verstockter «Scham vor (sich) selber», am Gebet irre und stellt sich in hastig und absichtlich ausgestoßenen Lästerungen Gott entgegen.

Die Meretleins-Novelle ist ebenso tragisches Gegenbild des jungen Grüblers wie Darstellung eines neuen Welt- und Lebenskreises, der Heinrich in

den mittelalterlich-seldwylerischen Räumen Frau Margrets aufgeht. Einer Welt, die ihm in den Nachtseiten der Natur und in allerlei menschlichen Verirrungen immer neuen Stoff zu vielfältigem Fabulieren und dunklem Träumen zuträgt. «Gleich dem Chorus in den Schauspielen der Alten hatte ich von meiner frühesten Jugend an das Leben und die Ereignisse in diesem nachbarlichen Hause betrachtet und war ein allezeit aufmerksamer Teilnehmer.» In der Stille seiner Stube entwirft er dann «im Fluge heitere und traurige Romane ... deren Mittelpunkt ich selbst oder die mir Nahestehenden waren ... Sie verflochten sich mir mit dem wirklichen Leben, so daß ich sie kaum von demselben unterscheiden konnte.» Heinrich belädt sich mit neuer Schuld, indem er die vier Knaben durch seine Lügenkünste der verhaßten Schuljustiz in die Arme treibt. Wie weit ist er nun schon von der frühesten schuldlosen Kindheit entfernt!

«Die erste männliche Kleidung, welche ich erhielt, war grün, da meine Mutter aus der Schützenkleidung des Vaters eine Zwillingstracht für mich schneiden ließ, für den Sonntag einen Anzug und für die Werktage einen. Auch fast alle nachgelassenen bürgerlichen Gewänder waren von grüner Farbe ... so daß ich von der unveränderlichen Farbe schon früh den Namen ‚grüner Heinrich‘ erhielt und in unserem Städtchen bis auf den heutigen Tag trug. Als solcher machte ich in der Schule und auf der Gasse bald eine bekannte Figur ...» Der grünen Gewandung, in die er sich gesteckt sieht, entspricht in allem ein innerer Fortschritt, und eine erste, wenn auch noch kindhafte Persönlichkeit ist geprägt. Diese Figur des grünen Heinrich zeigt in der frühen Gestalt schon die wesentlichen Merkmale ihres Trägers, vorab jene «chorartige Teilnahme an allem», die mit einer eigenwilligen Welt-abgeschlossenheit gepaart ist. «Desto eifriger verkehrte ich im Stillen mit mir selbst, in der Welt, die ich mir allein zu bauen gezwungen war.» Vielleicht tritt der Sonderling, der in seinen theosophischen Spielen den verstorbenen Vater Gott zunächst einordnet,¹ gerade dank seiner Vatersehnsucht um so narrenhafter und selbstsicherer auf.

Heinrichs Gewand wird aus der Schützenuniform seines Vaters erklärt. Doch über die Notwendigkeit des Tages hinaus sind «fast alle nachgelassenen bürgerlichen Gewänder ... von grüner Farbe», was auf eine mehr als zufällige Wahl hinweist. Keller ist eine erstaunliche Vorliebe für die grüne Farbe eigen; in den Gedichten und im Roman tritt sie immer und immer wieder auf.² Das «Abendlied an die Natur» beginnt: «Hüll mich in deine grünen Decken ...»; auf Heinrichs Grab wächst «ein recht frisches und grünes Gras». In der zweiten Fassung des Romans ist auch die Seidenhülle

¹ «Der glücklichste war mein Vater, zunächst dem Auge Gottes, noch innerhalb des Dreiecks ...» (xvi, 175).

² Vgl. darüber «Das Tagebuch und das Traumbuch», herausgegeben von Walter Muschg, S. 12 (Vorwort); vgl. auch xxii, 319.

des Manuskripts, das die Jugendgeschichte birgt, in Grün gebunden; mit seiner Hilfe werden Heinrich und Judith «noch einmal die alten grünen Pfade der Erinnerung» wandeln. Das Grün ist Sinnbild für Kellers tiefe Naturgläubigkeit; als hauptsächliches Attribut seines Helden bedeutet es zugleich dessen Unreif- und Anderssein, das ihn von Kindheit an zum Ausgestoßenen und Narren werden läßt. In eben den Jahren, wo Heinrich Gestalt annimmt, treten seine lyrischen Gegenbilder als junger oder alter Bettler, als Taugenichts auf den Plan.¹

Das Theaterspielen in einer alten Tonne weckt im Knaben eine erste Ahnung seiner schlummernden geistigen Kräfte, denn «ich wurde bald eingeweiht als ein anstelliger Junge und brachte vor allem aus einen bestimmten Stoff in das Faß, indem ich kurze Handlungen aus der biblischen Geschichte oder den Volksbüchern auszog». Ein weiterer Schritt führt ihn vom Kindertheater zu der gastierenden deutschen Schauspieltruppe, deren gleißende Welt ihn sogleich in Bann schlägt; nach den dichterischen weckt sie seine bildnerischen Kräfte. «Es entstand in mir die erste ahnende Einsicht in den Geist der Malerei.» Sein erstes und einziges Auftreten auf den Brettern läßt Kellers Verhältnis zur dramatischen Kunst in früher Vorahnung aufleuchten; es endet mit einem Mißerfolg, der ihm den Spitznamen «de stüff Züriaff» einträgt. Aber das nächtliche Abenteuer mit der schönen Gretchendarstellerin tröstet die sonderbare Meerkatze alsbald über die verpaßten Hexensprünge. Wir dürfen darin den Keim zu den Liebesszenen mit Judith sehen.

Am Ende der Primarschulzeit steht die Figur des «Schulgenossen», an dem sich Heinrich durch einen Meineid vergeht. Dabei läßt er weitere, allerlei Lügenwesen entspringende Schuld auf sich; denn aus Kellers Schilderung des im Zuchthaus verkommenen Jugendgefährten ist der Selbstvorwurf herauszuhören, daß er ihn nicht besser zu lenken vermocht habe.

Abgesehen von der Schulnot wird der dritte, die Kindheit beschließende Abschnitt fast ganz vom «Meierlein» bestritten. Mit diesem Freund, einem kleinen Mephisto, durchlebt Heinrich alle Stadien von der Schülerkameradschaft über eine engere, wenn auch durch gemeinsame Verschwendungssucht getrübe Freundschaft bis zur erklärten Feindschaft, die schließlich im unentschieden endenden, erbitterten Ringen der beiden Kadetten ihren Höhepunkt findet. Nach Jahren, die von unwandelbarem Haß noch immer erfüllt sind, stürzt Meierlein, ein Opfer seiner kleinlichen Habgier und genauer Antipode des Helden, vom Dach eines Hauses zu Tode. Aber noch jetzt, wo ihm der Widersacher nichts mehr anzuhaben vermag, empfindet Heinrich kein Mitgefühl: so tief gründet die ganz in der Kindheit verwur-

¹ «Der junge Bettler» (xv₁, 8); «Der alte Bettler» (xv₁, 106); «Der Taugenichts» (xv₁, 10).

zelte Feindschaft. «Es durchfuhr mich, als ich die Kunde vernommen und schnell meines Weges weiter ging, wohl ein Grauen, verursacht durch den Fall, wie er war; aber ich mag mich durchwühlen, wie ich will, ich kann mich auf keine Spur von Erbarmen oder Reue entsinnen, die mich durchzuckt hätte.»

«Um wieder zu jener Schulzeit zurückzukehren, so kann ich nicht bekennen, daß dieselbe hell und glücklich gewesen sei.» Und doch ändert sich Heinrichs Verhältnis zur Schule langsam zu seinen Gunsten; mit zunehmender Reife lernt er «die wirkliche und gewissenhafte Mühe kennen, welche ... auch mit Lust arbeiten kann ... Ich fühlte die Wichtigkeit und nötige Fruchtbarkeit der nächsten Jahre; zu welchem Lebensberufe ich mich dann entscheiden würde, darüber konnte ich mir noch keine Rechenschaft geben ...» In eben dem Augenblick aber wirft jener Schulaufstand gegen «Hesibalg» den zum Sündenbock Gestempelten aus der vorgezeichneten Bahn. Unerhörtes ist geschehen, und die aus der Seelentiefe eines schwer Verwundeten aufsteigenden Worte lassen die Tragik der Wendung ahnen. «Das Gefühl des Unwillens und erlittener Ungerechtigkeit, welches sich sogleich in mir äußerte, war so überzeugend, daß meine Mutter nicht länger bei meiner Schuld verweilte, sondern sich ihren eigenen bekümmerten Gefühlen überließ, daß der große und allmächtige Staat einer hilflosen Witwe das einzige Kind vor die Türe gestellt hatte mit den Worten: Es ist nicht zu brauchen! Denn ein Kind von der allgemeinen Erziehung ausschließen, heißt nichts anderes, als seine innere Entwicklung, sein geistiges Leben köpfen.»

In der Folge sehen wir Heinrich allerlei autodidaktischen Malversuchen nachgehen, zu deren Landschaften «ich immer den gleichen Wanderer in Beziehung brachte, unter dem ich, halb unbewußt, mein eigenes Wesen ausdrückte». In der romantisch verklärten Staffagefigur steckt er selbst, und in der Natur seiner Heimat geht ihm eine neue Welt auf. Das Landschaftliche, von Anbeginn zur Welt des Romans gehörend, erfährt jetzt eine Ausweitung von der städtischen Szenerie zur offenen alemannisch-schweizerischen Landschaft. Bald verfällt ihr der Gescheiterte, an sich irre Werdende völlig, und die Mutterstelle vertretende Natur nimmt das entwurzelte halbe Kind in ihre Arme.

Dergestalt hat Heinrich die Kindheit zwar früh verloren, dafür aber eine unwandelbare Verbündete gewonnen, die ihm fortan überall zur Seite sein wird: die Natur. Die Wanderung nach dem Heimatdorf, mit dem ersten Buch zugleich Heinrichs Kindheit beschließend, ist von einer musikalisch-rhythmischen Gelöstheit ohnegleichen. «Kornblumen und roter Mohn und in den Wäldern bunte Pilze begleiteten mich längs der ganzen Straße, wunderschöne Wolken bildeten sich unablässig und zogen am tiefen stillen Himmel dahin, ich ging immerzu, indessen mich das selbstgefällige Mitleid mit mir selbst, welches mir die Welt aufgedrängt hatte, wieder überkam,

bis ich gegen alle Gewohnheit bitterlich weinte.» Es folgen Ankunft und Begrüßung im Hause des Oheims, in der neue Lebensfreude ausdrückend. Der Hauptakzent liegt aber auf Heinrichs völligem Eingehen in die Erlösung gewährende Natur. «Erst spät in der Nacht legte ich mich zu Bette bei offenem Fenster; das Wasser rauschte dicht unter demselben, jenseits klapperte eine Mühle, ein majestätisches Gewitter zog durch das Tal, der Regen klang wie Musik und der Wind in den Forsten der nahen Berge wie Gesang, und die kühle erfrischende Luft atmend schlief ich sozusagen an der Brust der gewaltigen Natur ein.»

Aus den Kindheitskapiteln ergibt sich folgendes. Sie sind chronologisch erzählt, von den frühesten Erinnerungen bis zur Ausstoßung aus der Schule – wenn wir vom Beginn des ersten Kapitels absehen. Denn das Heinrich Walther-Fragment wirkt so stark nach, daß die Versenkung in die magischen Gründe der Vaterstadt an den Anfang gestellt bleibt, obschon sie eigentlich der Kindheitsgeschichte zugehört und mit dieser eine innere Einheit bildet. Im Roman treten nacheinander die Gestalten auf, die das Leben des Kindes bestimmen und den langsam zur Persönlichkeit heranreifenden Heinrich formen. Einmal den Verzauberungen der Frühzeit entwachsen, läßt er ständig wachsende Schuld auf sich, und immer wieder stößt er ungewöhnlich hart mit seiner Umwelt zusammen. Vom Verlust des Vaters an wächst in dem Absinkenden stufenweise über den entfremdeten Gott, den «Schulgenossen» und Meierlein bis zum endgültigen Scheitern an der Schule ein tiefer und tiefer furchendes Gefühl des Verpfuscht- und Verlorenseins. Es stempelt schon das Kind zum Sonderling und Außenseiter, zum grünen Heinrich. Seine Haltung steht in schroffem Gegensatz zu den Jahren,

Wo ich ohne Tugend, ohne Sünde,
Blank wie Schnee, rein vor der Sonne lag

und erklärt die schon bald ausgebildete Sehnsucht nach der paradiesischen Frühzeit. Die Kindheit zerfällt also in zwei Hauptabschnitte: die schuldlose Vorschulzeit und die späteres Leid kündende Schulzeit selbst.

Aus dieser Spannung zwischen frühster und späterer Kindheit (der die Spannung zwischen der Kindheit und der Lebensnot des Mannes übergeordnet ist) entsteht die elegische Stimmung, die den Kindheitskapiteln eigen ist. Sie erzählen die Geschichte eines träumerischen, ichbefangenen Knaben, der sich immer wieder in eine der harten Welt abgewandte frühe Kindheit zurückflüchtet, bis die neuentdeckte Natur mehr und mehr an die Stelle der Urkindheit tritt; alsbald fühlt er sich getrieben, auch nach vorwärts auszuweichen. Hier wie dort darf er seine Ichbefangenheit ungehemmt ausleben; Kindheit und Landschaft begrenzen als Anfang und Ende das Leben des kleinen Heinrich. Dies ist vielleicht der tiefste Grund, weshalb einerseits die Entrückung in die Tiefen der Kindheit, andererseits die Hingabe an Land-

schaft und freie Natur immer wieder einer gehobenen, lyrisch-musikalischen Sprache ruft.

Es fragt sich, ob die den Kindheitskapiteln entsprechenden, im engeren Sinne lyrischen Gedichte unsere Beobachtungen bestätigen, insbesondere, ob in ihnen auch schon eine elegisch-verklärende Sicht der Kindheit vorwaltet. Ferner möchten wir wissen, ob sich auch in ihnen ein früh vorgebildetes tragisches Lebensgefühl äußert; das müßte sich im Auftauchen der Einzelmotive und -gestalten zeigen, die wir bisher kennengelernt haben.

In einem einzigen, dem 1849 in Heidelberg entstandenen «Heimweh», glauben wir die Gestalt des Vaters zu entdecken. Die beiden ersten Strophen entsprechen dem Heinrich Walther-Fragment und dem Eingangskapitel des Romans, indem sie die von kindlichem Heimweh verklärten Ufer der Stadt beschwören. Als reines Idyll könnte die dritte aus einer allerfrühesten Vatererinnerung heraus gestaltet sein:

Ausgespannte Netze schimmern
Zwischen blütenweißen Bäumen,
Perlend in der Sonne flimmern
Sie von feuchten Wasserschäumen.
Und ein Knäblein schläft im Kahn,
Wiegend sich in jungen Träumen;
Ohne Hast und ohne Säumen
Schafft der Vater nebenan.

Wenn man die Verknüpfung des Vaters mit dem ihn umgebenden Kreis der befreundeten Handwerker heranziehen will, wie sie im «Fähnlein der sieben Aufrechten» erscheint, mag die vierte Strophe zum Beweis dienen. Die Erwähnung der mit «ruhig festem Schritte» hinschreitenden Männer, ihrer «sichern Mitte» und des jeden Herd zierenden «Geschosses» vor allem deutet auf die (biographisch belegte) Handwerker Gilde um Jakob Keller hin.

Das vom September 1844 notierte erste «Motiv» weist ebenfalls in die früheste Kindheit hinab, nur tritt hier die Mutter mit dem Knaben zusammen auf. Noch ganz «von Mutterlieb umfungen» erscheint er in der ersten Strophe:

Es war ein stiller Nachmittag, die Mutter saß und spann im Haus
Und unsre Schwalbe flog von Zeit zu Zeit mit Schwirren ein und aus;
Ein schüchtern Kind saß ich am Weg und schaute in bescheidner Ruh
Dem stolzen und verschloßnen Spiel ein paar geherrscher Knaben zu!

Die zweiten vier Oktonare haben eine erste heftige Störung des kindlichen Ruhens in der Geborgenheit zum Gegenstand:

Da trat der Kleinste zu mir her; warum? weiß ich zur Stunde nicht,
Und schlug mir die geballte Faust urplötzlich in das Angesicht!

Und gar ein blutig scharfer Stich ging tief, tief in mein Kindesherz,
Doch staunend und mir unbewußt fühlt ich damals wohl keinen Schmerz.

Das Erlebnis ist im Roman nirgends zu finden. Die dritte Strophe läßt erkennen, wie erschütternd es gewirkt haben muß.

Als letztes in früheste Erinnerungen hinabtauchend, erzählt das XV. Gedicht aus den «Gedanken eines Lebendig-Begrabenen» vom ersten Weihnachtsbaum, der dem Kind beschert wurde:

Der erste Tannenbaum, den ich gesehn,
Das war ein Weihnachtsbaum im Kerzenschimmer;
Noch seh ich heiter strahlend vor mir stehn
Das grüne Wunder im erhellten Zimmer.

Da war ich täglich mit dem Frühsten wach,
Den Zweigen gläubig ihren Schmuck zu rauben;
Doch als die letzte süße Frucht ich brach,
Ging es zugleich an meinen Wunderglauben.

Auch dieses wichtige Erlebnis ist nicht in den Roman übergegangen, wo überhaupt der Zauber des Weihnachtlichen nirgends Raum gefunden hat. Bezeichnend ist der rasche Übergang aus der kindlichen Sphäre in die der freien Natur: an die Stelle des verlorenen Wunderglaubens tritt sogleich die Versenkung in die Waldnatur. Sie offenbart dem Kind ihr «zartes Wipfelwehn» und den Frieden des Tieres.

Hier wie dort, der Kindheit wie der göttlich durchpulsten Natur gegenüber, gibt es nur ein gläubiges Ja:

Damals war ich ein kleiner Pantheist
Und ruhte selig in den jungen Bäumen ...

Von der ersten Schulzeit kündet vor allem das Sonett «An einen Schulgenossen», das mit der im «Grünen Heinrich» erzählten Episode inhaltlich völlig übereinstimmt. Es schildert die verschiedenen Wege, die die früh zu Freunden Gewordenen geführt werden. Die zweite Strophe spielt auf die Lügenkünste und allerlei Flunkereien an, zu denen sich die beiden in knabenhafter Romantik emporsteigern. Die Terzette entsprechen der späteren Begegnung mit dem Heruntergekommenen, von dem es im Roman heißt: «Ich hatte ihn im Verlaufe der Zeit ganz aus den Augen verloren, während er schon mehrere Male im Gefängnisse gesessen hatte, und dachte vor ungefähr einem Jahre an nichts weniger als an ihn, da ich einen verkommenen Menschen durch die Häscher dem Zuchthause zuführen sah. In demselben ist er seither gestorben.» Im Sonett:

Da seh ich just, beim Schimmer der Laterne,
Wie mir gebückt, zerlumpt, ein Vagabund
Mit einem Häscher scheu vorüber geht. –

So also wendeten sich unsre Sterne?
Und so hat es gewuchert, unser Pfund?
Du bist ein Spitzbub worden – ich Poet!

Das Erlebnis der kleinen Meerkatze nach der Faustaufführung wirkt wohl in dem mit «Gretchen» überschriebenen X. Stück des Zyklus «Von Weibern» nach. Es ist auf den ersten Blick nicht einzusehen, wie das Motiv in diese 1846 entstandene Gedichtfolge Eingang fand, die ganz von Anklängen an Judith erfüllt ist. Vielleicht trug sich ein entsprechendes Ereignis in Glattfelden zu, als Keller dort weilte, und rief in ihm die unauslöschliche Erinnerung an die Gretchenepisode wach. Ihre Nachhaltigkeit erweist sich auch im Roman, wo Erschütterung und Mitgefühl nachzittern, wenn es heißt: «Sie schien irgend einen tiefen Verdruß in sich zu tragen, und daher war ihr Spiel halb aus Anmut und halb aus sichtbarem Zorne gemischt. Diese Mischung brachte zwar kein gutes Gretchen hervor, aber sie verlieh der Spielerin einen eigentümlichen Reiz, ich nahm Partei für sie gegen ihre unbekannten Feinde und dachte mir sogleich den Roman aus, in welchen sie etwa verwickelt sein möchte ... Als sie im Kerker auf dem Stroh lag und nachher irre redete, spielte sie so meisterhaft, daß ich furchtbar erschüttert ward und doch in durstig heißer Aufregung das Bild des im grenzenlosesten Unglücke versunkenen Weibes in mich hineintrank.» Bemerkenswert ist auch der Eingang der dritten Strophe, der sich mit dem Orgelspiel aus der Stüssihofstatt im «Tagebuch» deckt:

Die Orgel gab 'nen schönen Klang
Wie Donnerton im März;
Vor Bangigkeit und Wehmut sprang
Dem Kinde schier das Herz.

Sein Vorkommen in Verbindung mit dem Gretchenmotiv spricht geradezu für die Echtheit des letztern: «O klinge nur, du alte Orgel, an welcher auch ich einst gesungen habe; ich glaube, es waren die Kirchenlieder, die ich damals mit der größten Andacht sang; und jetzt??? O Kinderzeit! O Zukunft!» Dasselbe Orgelspiel erklingt dann im Haus des Schulmeisters wieder.

Meierlein erscheint zusammen mit einem Motiv, das den Rahmen der «Kindheit» sprengt: in dem Gedicht «Erster Schnee», das aus dem November 1845 stammt. Entstanden ist es durch Zusammenfügung der leicht veränderten ersten und der letzten Strophe des «Herbst»-Gedichts, das im Nachlaß gefunden wurde. Nach der Anspielung auf die beiden Gräber folgt die Evokation der Gestalten aus der späteren Kindheit, Annas und Meierleins, Liebe und Haß polar verkörpernd:

Unter all den Traumgestalten,
Die bald licht, bald schattenhaft
Mir des Schicksals düster Walten
Vorgeführt und weggerafft,
Sind nur zwei mir klar geblieben,
Scharf getrennt und doch vereint:
Hier der Jugend eines Lieben –
Einsam dort der Jugendfeind!

Beide aus den frühesten Jahren,
Zeit der Morgendämmerung,
Mußte sie das Herz bewahren
Gleich lebendig, klar und jung ...

Das Gefühl, sich in der «Zeit der Morgendämmerung» mit früher Schuld beladen zu haben, ist auch hier zu spüren.

Ob die Pfeiler meines Lebens
Auf den beiden Gräbern stehn?
Ob als Sterne meines Strebens
Haß und Liebe vor mir gehn?

Deshalb wollen die beiden Jugendgestalten nicht zur Ruhe kommen. Immer wieder bedrängen sie den Träumenden in nächtlichen Erscheinungen, von deren Sieg oder Niederlage die Stimmung des folgenden Tages abhängig ist.

Eine noch tiefere Schicht reißt die Ausstoßung aus der Schule auf. Der gewaltsame Abschluß der Kindheit ist das Erlebnis, um welches Kellers lyrisches Werk kreist, dem auch die «konfessionelle Herbigkeit» des Romans entspringt und das gestaltend zu überwinden er sich lange müht. Hier liegt die Wurzel der tragisch angelegten, wunderlichen Figur des grünen Heinrich, dessen nicht ausgelebte, nicht harmonisch entwickelte Kindheit ihn scheitern läßt. Obschon zuweilen mehrere für die Kindheit gültige Motive ineinanderwebend, zeigen doch die folgenden Gedichte, wie sein Fühlen und Denken mehr und mehr um das Zentrum des geschmähten Ich kreist.

Die sechs Jahre nach dem einschneidenden Erlebnis in München entstandenen Verse treffen uns noch wie ein Notschrei:

Ich treibe wie ein Schiff auf wilder Flut,
Das, günst'gen Wind entbehrend, nicht dem Strome
Zu widerstehn vermag. So bin ich täglich
Entschlossen, meinen Lastern zu entsagen:
Gewohnheit, Umständ und Versuchung schleudern
Mich wiederum ins Meer ...

Größere Distanz hält das Fragment gebliebene « Jahreszeiten »-Gedicht; es verbindet das Motiv des verpfuschten Lebens mit dem Schlendern in freier Landschaft. Hier bricht offener Menschenhaß verzweifelt auf:

Da faßte mich ein tiefes Weh,
Da fand ich mich erst recht verlassen.
Nun reute mich des Winters Schnee
Und mich ergriff ein bittres Hassen.
Was soll ich um der Menschen Gunst,
Um hohler Freundschaft eiteln Dunst,
Ein Ausgestoßener, kriechend flehen
Und scheu vor allen Türen stehen?

Darum will er in « tiefer Waldesnacht », im « Felsenschacht », auf « ödem Berg » ... « allein, allein durchs Leben fliehen! » Dem Einzelgänger gelingt es nicht, die dargebotene Hand zu fassen und an der « Lebenslust » teilzuhaben:

Mußt du, o Jugendzeit, denn mir verglimmen?
Müßt ihr verhallen, ihr rauschenden Stimmen,
Ohne zu klingen und ohne zu leuchten,
Ohne ein glänzendes Auge zu feuchten?
Willst du verschwinden, du Liederzeit,
Ungenossen und unbereut?

Noch immer brennt die Wunde, wie auch das 1844 entstandene « Spaziergängliche Gefühl » verrät. Hätten die darstellerischen Mittel damals schon ausgereicht, könnte es ebenso gut unmittelbar nach der Relegation geschrieben sein:

Sie haben mich verhöhnt, geschlagen
Und boshaft lächelnd ausgejagt,
Ich aber hab die Schmach getragen
Und habe niemand angeklagt.

Und dann sofort die Linderung und das Trostsuchen in der heimatlichen Landschaft:

Ich schlendre pfeifend auf den Bergen,
Die schon die Nacht umdunkelt hat,
Durchkrabbelt von den krummen Zwergen
Qualmt tief die sündengraue Stadt.

Der Regen rauscht mit Macht hernieder
Und kühlt mein brennendes Gesicht,
Der Donner rüttelt meine Glieder

.....

Dagegen kennt und anerkennt das zynische «Lied der Zerrissenen» überhaupt nichts Gültiges mehr. Wo sonst hat man von Keller so starke Töne vernommen:

Es lebe, was zerrissen ist,
In Lumpen hängt und zerfetzt!
Das Vaterland und das Dichtergemüt,
Und jeder Purpur zuletzt!

Aber wenn gegen den Weltschmerz nichts mehr hilft, gibt es noch die Verschmelzung mit der kosmischen Natur. So singt wieder versöhnlicher der Sonnengesang («Nichts richt mir so die Seele auf ...»), der in die Verse ausklingt:

O wenn einst alles fehlen und
Mißlingen sollt' bis auf den Grund,
Ich wüßt kein schöner End zu finden
Nach so viel Täuschung, so viel Pein
Als, sinkend in dem goldnen Schein,
An dieser Sonne zu erblinden! –

In «Vorübergehend», aus dem Jahr 1844, findet sich eine Aufzählung aller wichtigen Motive, die sich später zur Gesamtschau des «Grünen Heinrich» verdichten. Im Traum erscheint dem Dichter die «Kinderzeit», die «dunkle Schule» ragt aus der «Knabenzeit» heraus, welcher auch die «gestorbne Buhle» noch zugehört. Im «fremden Land» offenbart sich dem Umhergeworfenen die «Lebensnot», und zum geträumten «erfüllten Wunsch» steht die Wirklichkeit des verwirrenden Erwachens in unüberbrückbarem Gegensatz. Deshalb verfällt der Unglückliche immer wieder der Kindheit; die Versöhnung, die im Wachen nicht gelingen will, erfüllt sich im Traum vom Alleinsein mit der Natur:

Ich sank auf einem hohen Berg
Am Mittag in den Schlummer;
Ich träumte lang, ich träumte viel
Von Freuden und von Kummer.

.....

Ich träumte von der Lebensnot
Und von den schweren Sorgen;
Ich träumte von erfülltem Wunsch,
Sah Armen mich geborgen!

Mit diesem verwandt ist endlich das dreiteilige, im Nachlaß vorgefundene Gedicht «Eine Nacht». Auch in ihm erscheinen die großen Motive, die zum «Grünen Heinrich» geführt haben. In berückend schönen, aus Traumtiefen heraus geborenen Versen gestalten diese Terzinen die tiefste Not eines an

seiner Kindheit irre gewordenen, an seiner Existenz verzweifelnden Menschen. Was dem «Jugendgedenken»¹ in verklärter Rückschau gelingt, die Beschwörung der fernen Kindheit, wiederholt sich in diesem zweiten großen Kindheitsgedicht. Aber die Verzweiflung zittert darin weit stärker nach, das Geständnis wirkt noch unmittelbarer, leuchtender.

Mit einem Fortissimo setzt gleich der Anfang, die Szenerie umreißend, ein:

Aus wilder Liebesträume wirrem Treiben
War ich erschöpft, beklommen aufgewacht;
Ausruhend muß ich auf dem Lager bleiben,

Mich zu erholen von so banger Nacht.
Und wie mir leichter ward, sandt ich mein Denken
Zurück in des Schlafes dunklen Schacht

Und suchte sinnend an das Licht zu lenken,
Was die entbundne Seele so erschreckt,
In Todesangst vermochte zu versenken.

Die Kinderjahre sind es, die jetzt «in scheuer Flucht vorüberfliehn» und dem Verzagten den Bannfluch nachschleudern. Darauf folgt das Leitmotiv: die Klage um das verlorene Paradies.

Der seine Jugendzeit nicht zart gepflegt,
Wirst nimmermehr die Zeit der Tat genießen!
Wie kann dem Baum, der keine Blüten trägt,

Dereinst die segensvolle Frucht entsprossen?
Und, dessen Quell verschüttet ist im Sand,
Kann frisch der Strom durch die Gefilde fließen?

Die einst dein rauher Lenz zum Opfer fand,
Wir sind die Blüten, deine Kinderjahre!
Der klare Quell, versiegt am öden Strand,

Es ist die Jugend dein, die unfruchtbare!
Was schaut uns nach betränkten Angesichts?
Stürzt schon von deines Herzens Hochaltare

Der Hoffnung Bild? In Staub und Kot zerbrichts!
Drum reiß den welken Kranz aus deinen Locken
Und folg uns nach ins leere graue Nichts!

Eine auch beim jungen Keller seltene, aller Hoffnung bare Vision des reinen Unglücks! Selbst die Gestirne verlieren ihr Leuchten:

¹ Vgl. S. 49/50

Erbleichend fiel die Sonne nun hinab,
Das Dämmergrau umfloß mich trüb und trüber;

Ein matter Stern vom Himmel schoß herab,
Ein leis Gelächter überstrich die Haide,
Ein Irrlicht tanzt auf meiner Jugend Grab –

Bewußtlos sank ich hin mit meinem Leide.

Zu Beginn des zweiten Teils folgt, was der modernen Traumforschung als «Autodidaktentraum» bekannt ist:

Und wieder däuchte mir, daß alt und krank,
Gefurchter Stirn, gebeugt, mit grauem Haar,
Der Letzte auf der allerletzten Bank

Ich in der längst vergessnen Schule war.
So saß ich da, ein abgelebter Greis
Inmitten einer frischen Knabenschar;

Ein scheuer Fremdling in dem fremden Kreis,
Den um mich her ein neu Geschlecht nun zog.

In traumhafter Beklemmung wird der alte Schüler zum zweitenmal aus dem geordneten Gang der Schule verbannt; wie zum Hohn tönt die altbekannte Orgelmelodie an sein Herz, alle Süße der Kindheit in sich fassend, und wiederum folgt auf die schmähhche Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit die Flucht zur Mutter Natur. Die lieblichen Töne des «friedvollen, heil'gen Liedes» begleiten nachklingend den ewig Verspäteten:

Ein altes Kirchenlied, mir wohlbekannt,
Schlug seine frommen Töne an mein Herz!
Da hab ich zitternd mich hinausgewandt

Und schlich gebückt mit meinem heißen Schmerz
Davon; und zu entrinnen dem Gesang
Strebt ich mit schwanken Schritten feldauswärts.

Doch wie ich auch ihm zu entfliehen rang,
Die schwachen Füße widersetzten sich,
In meinen Ohren stets das Lied noch klang

Und jeder Ton traf wie ein blut'ger Stich
Mein Innerstes. Denn einem Urteilspruch
Das friedenvolle, heil'ge Lied ja gleich

Und einem lächelnden Verbannungsfluch
Aus dieser Erde zu der Toten Ruh!
Es deckten, wie ein blumig Leichentuch,
Die holden Kinderstimmen fest mich zu.

Doch noch im Traum kündigt sich die Heilung von dem Alpdruck an, und es gelingt dem Unglücklichen, Trost zu finden in der Natur, die ihm einen mildgoldenen Herbsttag beschert. Der Gejagte findet sich plötzlich in der Stille der Landschaft, in der wir unschwer die Szenerie des Heimatdorfes erkennen. «Über Tal und Höhn» – das «dämmernde Gehölz», das ihn umgibt – der «Waldsee»: wir gehen kaum fehl, wenn wir darin eine frühe Spiegelung des Sees erblicken, an dessen Ufern des Schulmeisters Haus liegt. Oder, noch wahrscheinlicher, den dämmerigen Heidensee, der, zwischen der Welt Annas und Judiths mitteninne gelegen, beide Frauengestalten einbegreift. Hier offenbart sich, aus der Flut auftauchend, sein Doppel-Ich, dessen Erzählung dem Leidenden den Weg der Überwindung weist. Nach dem Verschwinden des «Trugs» erbebt der Traumkosmos noch einmal: es ist Winter geworden, das Licht der Sonne erloschen. Doch inwendig brennt ein neues, helles Licht. Und – frühes Porträt des grünen Heinrich¹, wie er allein in der weiten Nacht über die heimatlichen Gefilde tanzt – der Glücklich-Unglückliche gliedert sich in den Reigen des Lebens ein:

Doch in mir war ein heller Tag erwacht;
Ich sprang empor in frischer Fröhlichkeit:

Wie Morgenrot, vom Ostwind angefacht,
Wie einen taubesprengten Blütenkranz
Trug ich mein Unglück durch die Nacht

Und reiht' mich in des Lebens wilden Tanz!

Die Kindheitsgedichte zerfallen in drei Gruppen. Eine erste, der die meisten angehören und für die etwa «Vorübergehend» richtungweisend ist, nimmt die Kindheitskapitel des «Grünen Heinrich» eigentlich vorweg; stofflich zeigen sich merkbliche Anklänge, ja motivische Übereinstimmung ist nicht selten. Als biographische Dokumente betrachtet, belegen sie die Lebensechtheit vieler Einzelzüge und Figuren, die im Roman wieder auftreten. Wenn aber solche Einzelzüge sowohl lyrisch wie episch gestaltet sind, dürfen wir annehmen, daß dem Dichter an ihnen besonders gelegen war. Finden sich umgekehrt Erlebnisse und Motive nur in der Lyrik (wie der «Weihnachtsbaum»), so spricht dies nicht gegen die Echtheit des Er-

¹ Vgl. Fränkel 1936, S. 474

lebnisses; Keller kann sie gerade deshalb unterdrückt haben, weil er sich scheute, das allzu Persönliche preiszugeben, abgesehen davon, daß das Gedicht sich der Enthüllung des Persönlichsten williger öffnet als der Roman. Das gilt vor allem für die «Nacht»-Terzinen. Etwas anderes ist es, wenn Keller weder in der Lyrik noch im «Grünen Heinrich», weder offen noch verhüllt, seine Schwester darstellte. Es geschah entweder aus künstlerischen Gründen, um das Verhalten zwischen Mutter und Sohn deutlicher herauszustellen, oder aber, weil die Schwester dem Bruder innerlich ferner stand, als wir anzunehmen geneigt sind. Die wenigsten dieser Gedichte sind rein lyrisch; beinahe allen ist ein Zug ins Erzählende eigen.

«Ich will spiegeln mich in jenen Tagen», das spätere «Jugendgedenken», steht für sich. Motivisch umfaßt es die ganze Kindheit; seine Bedeutung liegt in der elegischen Verklärung, die es ihr gibt. Künstlerisch steht es vollends obenan. Es soll in anderem Zusammenhang zur Sprache kommen.

Die «Nacht»-Terzinen sind der Höhepunkt der tragisch gerichteten Kindheitslyrik. Ihre Nähe am Traumerlebnis und damit ihre biographische Gültigkeit sind unverkennbar. Gerade das mochte der Grund sein, sie in den Nachlaß zu verbannen. Formal berühren sie sich mit den Stücken der ersten Gruppe, indem sie sich zum Zyklus runden, wie überhaupt die Terzine ein epischer Vers ist. Im übrigen stehen sie an der Seite des «Jugendgedenkens»; auch sie grenzen die ganze Kindheit ein, und wenn wir von jenem sagen können, seine Stimmung habe den Kindheitspartien die Verklärung frühen Leids vorgezeichnet, so hat «Eine Nacht» dem Roman die Figur des tragischen Helden geschenkt. Hier nimmt die «konfessionelle Herbigkeit» des «Grünen Heinrich» erstmals Gestalt an; wenn *ein* Gedicht die ganze Kindheit des grünen Heinrich und damit sein Schicksal vorwegnimmt, so ist es dieses. Der Eintritt «in des Lebens wilden Tanz» steht dieser Auffassung nur scheinbar entgegen. In ihm dürfen wir schon eine Überwindung des «zypressendunklen Schlusses» sehen, «wo alles begraben wurde», die Vorahnung des Weges, den Heinrich und Judith in der zweiten Fassung gehen. Überhaupt ist – verglichen mit den Terzinen – im ersten «Grünen Heinrich» das tragische Gefühl bereits gedämpft, weil dieser das Tragische ins Idyllische und Elegische umbiegt. Umso näher steht die frühe Lyrik der Lebensnot ihres Dichters; die Jugendgeschichte hält schon größere Distanz. Der erste «Grüne Heinrich» nimmt eine Mittelstellung zwischen den Vorstufen-Gedichten und der Altersfassung mit dem versöhnlichen Schluß ein.

ANNA

*Ich lieb nicht deinen feinen Mund,
Nur deine Seele ganz allein –*

DIE Vorstellung ist allgemein, Keller habe im Jahr 1843 vom Maler zum Dichterberuf hinübergewechselt und die Lektüre der jungdeutschen Lyrik, verbunden mit den Forderungen des Zürcher Alltags, habe den Durchbruch seines lyrischen Talents bewirkt. Doch darf wie gesagt auf die Alternative Maler oder Dichter nicht zu viel Gewicht gelegt werden. Dafür sprechen auch die aus dem Nachlaß bekannt gewordenen Frühgedichte, die in Band XIII der Gesamtausgabe unter «Vorspiel» vereinigt sind und bis ins Jahr 1837 zurückreichen.

Anders als die eigentliche Kindheitslyrik umkreisen diese frühesten Gedichte eine einzelne, traumleichte Mädchengestalt, die der Anna des Romans Modell gestanden haben muß. Sie sind die zeitlich frühesten Zeugnisse des Lyrikers, weshalb sie für unsere Untersuchung unschätzbaren Wert haben. An sie schließen sich die Liebesgedichte der mittleren Vierzigerjahre, die noch immer im Bann derselben Henriette stehen. Elf lose zusammenhängende Prosanotizen aus dem Jahr 1844 lassen den Plan eines Zyklus von Liebesliedern schon deutlich erkennen. Darauf baut sich dann 1845 der «Liebesspiegel» auf. Er ist Kellers erste größere Dichtung und steht – mit der «Feuer-Idylle» und den «Gedanken eines Lebendig-Begrabenen» – im Zentrum seiner frühen Lyrik. Als Zwischenstufe folgen die «Einundzwanzig Liebeslieder». Schließlich führt eine abermalige Erweiterung des «Liebesspiegels» zu den «Siebenundzwanzig Liebesliedern». Unter diesem Titel ist der Großteil von Kellers früher Liebeslyrik in die erste Gedichtsammlung von 1846 eingegangen. Wir erhalten das lyrische Bild der Jugendgeliebten, das sich zur Anna-Gestalt des Romans kristallisiert, wenn wir den Weg von den ersten Liebesgedichten bis zu den «Siebenundzwanzig Liebesliedern» gehen.¹ Die Geschichte der «Anna»-Lieder ist die Geschichte des allmählich sich vertiefenden lyrischen Urbildes, das hinter der Anna-Figur des Romans steht.

Henriette Keller starb, nach der Aufzeichnung ihres Veters, am 14. Mai 1838. Die ersten vier Henriette-Gedichte wurden vor diesem Datum geschrieben, das fünfte unmittelbar nachher. Damit ist uns die Möglichkeit gegeben, die Wirkung dieser Liebe zu beobachten, das heißt, die Frage zu

¹ Schon in Jonas Fränkel «Gottfried Kellers Liebesspiegel» (Corona 1936) werden ähnliche Zusammenhänge aufgewiesen, doch bleibt dort – wie sich noch zeigen wird – manches willkürlich, vor allem der Begriff des «Liebesspiegels».

beantworten, ob Ergriffenheit Keller die Feder in die Hand gab oder ob ihn erst Henriettes früher Tod zu dichterisch eigenständigen Versuchen anregte.

Das erste, noch epigonisch gemalte Abendbildchen verwertet bereits zwei Motive, die für die Anna-Lyrik bezeichnend sind: die heimatliche Landschaft und, einer Keimzelle gleich, den in «Flur und Hain» gebetteten See:

Beim Entwurf einer kleinen Landschaft

Die Abendröte malet
Schon See und Flur und Hain;
Das ew'ge Lichtlein strahlet
Still vom Kapellelein!
Es strahlt so sanft,
Es strahlt so mild,
Als wär's der ew'gen Treue Bild,
Als wär's das Bild der Liebe!

Auch das zweite, ebenfalls im März 1837 geschriebene Gedicht umspielt, schäferlich variiert, die Heinrich-Anna-Szenerie:

Luna! leuchte sanft und lieblich,
Geuß dein Licht, so klar und rein,
In des kleinen Hüttchens Fenster,
Mache Liebchens Äuglein hell ...

In freien, an Novalis' «Hymnen an die Nacht» erinnernden Rhythmen¹ wandelt sodann «Abendsegen» das Thema scheuer junger Liebe ab. Die Vorstellungsmittel bilden wiederum «Hain und See», wenn es heißt:

Mir aber gib ...
mondloses Dunkel
auf Hain und See,
drückende Wolken
auf Berg und Tal,
heimliche Schauer,
phantastische Schatten
in mein Herz ...

Einfachere, aber ungleich tiefere Töne schlägt das nächste Gedicht mit dem Datum des 30. Januar 1838 an. Darin erscheint erstmals das für die Anna-Lyrik bezeichnende Rosensymbol, das die Ahnung eines nicht mehr abwendbaren Schicksals ausspricht:

¹ Vgl. auch Schiller, «Die Größe der Welt» (Säkular-Ausgabe, Band 1, Seite 246): «Senke nieder, Adlergedank', dein Gefieder!...»

Ich sah eine weiße Rose,
Kaum strahlte die Sonne so rein,
Der Duft der weißen Rose
Betäubte mein sehndes Herz.

Ich wollte die Rose pflücken,
Ihr Dorn zerriß mir die Hand.
Doch war sie mir nicht beschieden,
Sie hat sich zum Himmel gewandt.

Kaum zwei Wochen nach Henriettes Begräbnis entsteht dann das bekannte, im Ton Heines gehaltene «Grab am Zürichsee», das den Ausgangspunkt zur Verklärung ihrer Gestalt bildet.

Gemessen an der dichterischen Kraft, die Keller seinen späteren Gedichten an die Jugendgeliebte zu geben vermochte, sind diese Versuche – der letzte nicht ausgenommen – noch recht anempfunden und aus geringer Distanz geschaffen. Doch sprechen sie dafür, daß seine lyrischen Erstlinge, wie überhaupt die zu reicher Fülle sich verzweigende Anna-Lyrik, von Henriette angeregt sind und daß seine Lyrik schon in ihren Anfängen das Doppelmotiv einer Liebe, der nur ein knospenzarter Frühling beschieden ist und des Todes des elfenhaften Mädchens, umspielt. Die Todesnähe hat dieser schablonenhaften Kirchhofpoesie von Anfang an einen menschlichen Unterton gegeben.

Woher nimmt Keller aber die lyrische Kraft, die er in die späteren Anna-Gedichte fließen läßt? Warum entzündet sich mehr als fünf Jahre nach dem «Grab am Zürichsee» und nach dem endgültigen Zerrinnen der Malerträume seine Phantasie wieder an der Gestalt des frühverstorbenen Mädchens? Weshalb kristallisiert sich sein Dichten um eine Mädchenfigur, die schließlich zur Anna des «Grünen Heinrich» führt?

Die unerfüllte Liebe wurde zum Mittelpunkt des Gefühls, das wir als das Gefühl des Verpfuscht- und Verlorenseins bezeichnet haben. Erst in der elegischen Rückschau stellten sich die Träumereien über die verlorene Liebe ein, die im «Liebesspiegel» gestaltet sind. Dort bewegt sich das Mädchen in einer zugleich heimatlich und kosmisch geschauten Landschaft, mit gelöster Heiterkeit an der Seite Gottvaters wandelnd. Das erinnert an den jungen grünen Heinrich, der in seinen theosophischen Spielen den Vater zunächst dem Trinitätsauge Gottes eingeordnet wissen will. Vielleicht empfing Keller nach der Rückkehr aus München auch einen äußeren Impuls, der ihn das alte, mit der Heimatlandschaft verbindende Weh um die Jugendgeliebte neu erleben ließ.¹

¹ Nach einem Brief an Hegi vom 1. April 1843 muß er anfangs dieses Jahres in Eglisau, also in der Gegend Glattfeldens gewohnt haben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Mädchen aus der Verwandtschaft damals oder bald nachher in seinen Erlebniskreis trat und die Erinnerung an Henriette erneuerte. Im Juli 1844 wurde, wie Fritz Hunziker belegt hat (Hunziker 1911, S. 70), in Glattfelden eine Konfirmandin Anna Lee zu Grabe getragen.

In dem Nachlaßgedicht «Da lieg ich in meinem Fensterlein» vom Juli 1843 wird das Thema zuerst wieder angeschlagen. Der Dichter zeichnet ein Bild nachmittäglichen Friedens, in dem nur er fehlt. Alles liebt sich: der Himmel, die Sonne, die «Nelken, Liljen, Rosen», Bächleins Wellen wollen «mit jenen schönen Cyanen kosen», die Quelle, die Rebe – alles liebt, und alle wiederum möchte er liebend umfassen:

Ich lieb' euch alle! doch wer liebt mich?
Wo wird die Liebste wohl meiner warten?

Damit ist das Stichwort gefallen, das eine ganze Welt versunkenen Wehs aufreißt, in gerader Linie an «Das Grab am Zürichsee» anschließend:

Am grünen Ufer, am fernen See,
Da liegt ein Grab so stumm verschlossen.
Brich auf, brich auf nur, du altes Weh!
Sind deine Tränen nicht all vergossen?

Bezeichnend ist, wie die Entschwundene in immer anderen Bildern genannt wird: als «Stern aus der Kinderzeit», als «weiße Ros' aus dem Jugendland», als «früh verblichenes Morgenrot», als «hochaufblühender Maientag», als «lieblicher Myrthenbaum», bis die innigste Strophe sie als Braut aufruft:

Gestorben! Du meiner Kindheit Braut!
Gestorben an des Tempels Schwelle! –
Wo steht nun der Altar aufgebaut,
Auf welchen ich meine Hoffnung stelle?

Das Grab verschlang mir dein süßes Ja,
Nun mag ich gern darüber sinnern,
Bis endlich die blasse Stunde nah,
Die leise tröstend mich ruft von hinnen.

In allen Strophen aus dem ersten Liedersommer ist die Form noch sehr wenig geglättet. Bemerkenswert ist aber ihre motivische Verknüpfung: sie verbinden den Tod der «Braut» mit dem tragischen Schicksal des Dichters.

Als Fortsetzung dazu erscheinen die anfangs September begonnenen «Nacht»-Terzinen. Anna tritt hier nicht unmittelbar auf, aber der See, «wie ein kristallen Grab in Waldesnacht», führt sinnbildlich die Verbindung beider Sphären fort. Nicht zufällig erklingt darin auch «ein altes Kirchenlied»; wir kennen es bereits.

Noch während der Arbeit an den Terzinen schreibt Keller das XIII. der «Siebenundzwanzig Liebeslieder»; es ist das früheste des Zyklus.¹ Sein welt-

¹ 4. Oktober 1843

verbessernder Ton ist für viele Gedichte von 1843, die Politik, Liebe und Naturschilderung verbinden, charakteristisch. Die Geliebte wird als «schöne kleine Jacobinerin» besungen. Die letzten Strophen aber lassen zum erstenmal die hohe Melodie der eigentlichen Anna-Lyrik ertönen:

Die Ketten all, von denen ich entbinden
Die Völker möchte, o Geliebte mein!
Als Blumenketten eng dir umzuwinden
Soll einzig dann mein Tun und Trachten sein!

Ein fest Gefängnis will ich dir erbauen
Von Rosen, Liljen, Myrten, duftend, weich;
Draus sollst du nur des Himmels Sterne schauen
Und mich, den Kerkermeister, froh und reich.

Ich will zur Kurzweil süße Lieder singen
Darinnen du dich lachend spiegeln magst;
In Liedern dir die Welt zu Füßen bringen,
Wenn über Einsamkeit du dich beklagst.

Das nächste, xxiii., Liebeslied stellt wehmütige Silvesterbetrachtungen an. Sein Ton läßt noch den Einfluß der romantischen Kirchhofpoesie erkennen, aber es ist bereits für den Zyklus bezeichnend, mit dem Kellers Vorstellung spielt:

Ja, das ist der alte Kirchhof,
Der in blauer Flut sich spiegelt,
Und in seiner dunkeln Erde
Liegt mein Heiligstes versiegelt;
Hier das Beet voll roter Rosen,
Dicht und üppig aufgesprossen:
Drunter liegt die weiße Lilje,
Eng im Blumenschrein verschlossen!

Die vierte Strophe nimmt ein Motiv vorweg, das in der II. Prosaaufzeichnung zum «Liebesspiegel» wieder erscheint:

Eitler Traum! um eine Leiche,
Um den Tod hab ich geworben!
Nun, so sei auch meine Liebe
Fürhin tot und abgestorben!
Zitternd rei ich aus dem Busen
Noch die letzten zarten Blüten,
Gebe sie dem toten Liebchen
Bis zum jüngsten Tag zu hüten.

Nur drei Tage später entsteht, vielleicht aus einer nachfestlichen Stimmung heraus, das xxiv. Liebeslied. Es verwirft den Gedanken an eine zyklische Dichtung um die Geliebte wieder:

Fahret wohl, ihr schönen Gräber,
Klirre zu, du morsches Gitter!
Lachend kehr ich euch den Rücken,
Liljenstolz und Rosenflitter!
Abgetan ist nun die Liebe –
Hei! wie bin ich nun so munter!
Und in dem befreiten Herzen
Geht es lustig drauf und drunter!

Aber diese Stimmung scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Denn schon am 10. Januar 1844 entsteht das meisterliche III. Lied, das anhebt:

Sitzt man mit geschloßnen Augen
Einsam in dem dunklen Zimmer,
Blitzt oft durch die zarten Lider
Plötzlich roter Kerzenschimmer;
Weiß ich doch, daß Sonnenstrahlen
Durch die Augendeckel dringen
Und in flimmernden Gebilden
Sich um unsre Seele schlingen.

Schon diese erste Strophe hat den echten Klang, der nur wenigen der Liebeslieder eigen ist. Ihr eines Motiv sind die spielerischen Traumphantasien, die sich wie Arabesken um die elfenhafte Gestalt des Mädchens ranken, ihr anderes die Ich-Gestalt des liebenden Dichters, von der sie ausgehen. Daraus entsteht als Drittes der vom Irdischen in eine Blumen- und Himmelswelt hinüberwechselnde Schauplatz. «Anna» gehört diesem letztern an, «Heinrich» wandelt landschafts- und liebeselig in den Gefilden der Heimat. Auch hier wird eine Begebenheit erzählt, weshalb der «Liebesspiegel» zwischen epischer und lyrisch-musikalischer Form eine schwebende Mitte hält. Endlich ist auch die Nähe des «Grünen Heinrich» nicht zu verkennen: Keller muß in den mittleren Vierzigerjahren nicht nur an einen Zyklus von Liebesliedern, sondern bereits auch an seine Einfügung in den werdenden Roman gedacht haben. Oder ist die Identität des inneren Bildes so stark, daß sein Thema nach Jahren fast unverändert im Roman wieder erscheinen kann? Zwei Strophen von III lauten:

Sieh! da standest *du*, auf meine
Schläferaugen schweigend schauend,
Vorgebogen, unbefangen,
Auf den festen Schlaf vertrauend;

Wurdest rot und flohst vorüber,
Ungeschickt ein Liedlein summend
Und vergeblich dein Geheimnis
In der Dämmerung verummend!

Also saß ich in der Dämmerung,
Müd von Erdenlärm und Staube,
Eingelullt vom Abendrote,
Schlummernd in der grünen Laube:
Da begann von Licht und Blumen
Gar ein seltsam schimmernd Weben
Und ein Ranken um die Augen
Wie von goldnen Zauberreben.

Im «Grünen Heinrich» kehrt dieses Motiv zweimal wieder. Anna ist mit den Ihren in den Weinberg gestiegen, während Heinrich, allein zurückgeblieben, auf sie wartet. Über seiner Arbeit an einem Blumenbildchen, das ihr zugedacht ist, entschlummert er, bis plötzlich die Angebetete vor ihm steht, umgeben vom Nachglanz einer «hohen Rosenglut» vor dunkelblauem Himmelsgrund: «Noch hörte ich nichts von meinen Gastfreunden. Ich setzte mich auf die Stufen vor dem Hause ... Die Sonne ging hinab und ließ eine hohe Rosenglut zurück, welche auf alles einen sterbenden Nachglanz warf und die Zeichnung auf meinen Knien samt meinen Händen wunderbar rötete und etwas Rechtem gleichsehen ließ ... Ich schlief allmählich ein, und als ich erwachte, standen die Zurückgekehrten in der vorgerückten Dämmerung vor mir und am dunkelblauen Himmel wieder die Sterne.»

Auch Dortchen Schönfund ist geheimnisvoll mit diesem Motiv verbunden. Das zeigt die folgende Szene am Kaminfeuer des Grafenschlosses: «(Dortchen) stand jetzt vor dem inzwischen fest Eingeschlafenen und hielt den großen Bogen vor ihn hin, indem sie die beiden oberen Ecken zierlich gefaßt, wie eine Kirchenstandarte. Sie rief ihn beim Namen, worauf er sogleich erwachte; aber er war so schlaftrunken vor Müdigkeit, daß er die ersten Augenblicke nicht wußte, wo er war. Er sah nur ein schönes Wesen vor sich stehen, gleich einem Traumengel, der ein Bild vor der Brust hielt und mit freundlichen Sternaugen über dasselbe herblickte. Voll traumhafter Neugierde beugte er sich vor und starrte auf das Bild ... Dann sah er in das vom Feuer beglänzte Gesicht hinauf, und auch dieses kam ihm so bekannt vor, und doch wußte er nicht, wo er es schon gesehen ... Er hielt die Erscheinung für ein neckendes verklärtes Bild seiner Jugend, das ihm nur erschienen sei, um wieder zu verschwinden und ihn in tiefer Hoffnungslosigkeit zu lassen.»

Im März 1844 entsteht das als xix. eingereihte «Unverhofft nach trüben

Tagen». Überall ist der Frühling eingezogen, nur ein Fenster darf sich «dem lauen Frühlingswehen» nicht öffnen, denn

eine kranke Jungfrau
Atmet bange hinter ihnen.

Die dritte Strophe zeichnet eine Szene am Bett des kranken Liebchens:

Ihr zu Häupten sitzt die Mutter
Und die Schwester ihr zu Füßen,
So, verhaltend bittre Tränen,
Einen Dritten leis sie grüßen.

Und in ihren Blicken liest er,
Daß der Herbst hat wahr gesprochen,
Daß die Hoffnung ist vernichtet
Und die Lilie gebrochen!

Neu ist die realistische Schilderung des Krankenbettes und der Zeit kurz vor dem Tod, wie überhaupt der Ton von den bisherigen Stücken völlig abweicht; so romantisch jene waren, so nahe am Biographischen ist dieses. Neben das verträumte Spielen und Werben um hohe Minne treten Krankheit und Tod einer armen Sterblichen. Doch ist noch immer alles auf den Dichter bezogen, der resigniert ausruft:

Blühe, milde Grabesblume!
Blühe und verblühe selig!
Noch ein kurzer, heißer Sommer,
Und auch ich bin überzählig!

Zu gleicher Zeit, im März 1844, fixiert Keller in seinem Schreibbuch rasch nacheinander elf kürzere Prosanotizen unter dem Titel «Liebesspiegel». Er trägt jetzt offensichtlich den Plan eines Zyklus im Sinn. Bezeichnend ist der Titel. Denn «Spiegel», «spiegeln» sind wie «Glanz», «glänzen» und «traumhaft», «wie im Traume» Lieblingsworte des jungen Keller. Ein paar Monate später schreibt er im zweiten «Motiv»:

Nur eines hat sich eingeprägt in meinem Herzen wunderbar:
Es ist die weiße Lilie, ganz deutlich nun kristallenklar,

Die ich da träumend übersah und die sich doch mir unbewußt
In ihrer ganzen Schöne hat gespiegelt in der jungen Brust!

Was wäre das «Jugendgedenken», das den «Liebesspiegel» eröffnet, ohne das Wunderwort des ersten Verses:

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn?

Im «Liebesspiegel» soll also in traumhaft spiegelnder Brechung der Linien ein Lebensmorgen im Glanz vergangener oder erträumter Liebe nachgezeichnet werden. Ob die verschiedenen Aufzeichnungen schon auf einen geschlossenen epischen Plan hindeuten oder Keller nur der Zusammenklang lyrischer Stimmungen vorschwebte, sei noch dahingestellt.

Für die traumleichte Stimmung des «Liebesspiegels» ist gleich die erste Notiz kennzeichnend. Ihre gelöste, sonntägliche Atmosphäre unterscheidet sich deutlich von der werktäglichen Heimatluft: «Ich erzähle ihr einen Traum. Mir träumte, wir seien miteinander bei Gott im Himmel gewesen an einem Sonntag Nachmittage. Er habe geschlafen, während wir in seinem Garten herumspielten. Ich bat sie um einen Kuß und bot ihr dafür einen Stern. Sie nahm und verweigerte doch. Ich gab mehrere, und während sie mit halbem Versprechen mich verlockte, gab ich ihr zuletzt alle Sterne am Himmel und wollte, da der ersehnte Kuß immer noch schalkhaft vorenthalten wurde, eben noch Sonne und Mond geben, als Gott Vater aufwachte usf.»

Auch die zweite Notiz führt in die kosmische Weite hinaus, wo die Liebenden sich «angesichts des Meeres und der Sterne» vereinigen wollen.

Die nächste Aufzeichnung erklingt in Moll; im Rosenmotiv wird erstmals das Ineinander von Liebe und Tod angetönt: «Die erste Liebe mit der ersten hervorkeimenden Rose eines Rosenstrauchs verglichen. Diese ist die schönste und lieblichste in der Erinnerung, sie hat den feinsten Duft und Reiz vor allen nachfolgenden, wie üppig diese auch sprießen. Man läßt die erste Rose gewöhnlich stehen und am Strauche verblühen.»

Noch vernehmlicher wird der elegische Grundton des Zyklus in der vierten Notiz:

«Wehklage um die Gestorbene, um das Leben, um den Körper. Das Leben, das heiße Leben, die Schönheit, wenigstens des Geistes, der Seele, die immer in den Augen, auf den Lippen liegt, wenn sonst nichts schön ist, sind die Bedingungen der Liebe.»

Schon die bisherigen Gedichte umspielen sichtlich immer das gleiche Modell, vielleicht überblendet durch die Konfirmandin Anna Lee. Bei der fünften Notiz ist es vollends unerfindlich, warum Fränkel in ihr lediglich ein Phantasieerlebnis¹ fixiert sehen will. Der junge Keller war gewiß ein phantasievoller Träumer; aber gerade bei ihm ist es nicht denkbar, daß Liebesgedichte jahrelang ein Idol ohne Umriß und Gestalt umkreisen. Es heißt da: «Das Meer ist schön, die Sterne, die Blumen, tausend Mädchenaugen sind schön; aber die Schönheit, die gerade in Ihren Augen lag, ist dahin und in keinem von diesen allen zu finden. Es ist ein Strahl, der von der Weltsonne abgefallen und erloschen ist. Das Rot ihrer Lippen und

¹ xiv, 349

Wangen war ein selbständiges unersetzbares Rot, es ist an keiner Blume, in keinem Gemälde mehr zu finden.»

Noch näher an der Realität ist die sechste Notiz: «Wenn diese Knospe aufbricht, so will ich dich um deine Liebe fragen. Sie bricht auf und verblüht, und habe geschwiegen. –»

«Ich will dich ganz in mich aufnehmen und verbergen, der rauhen Welt entziehen und dem Himmel zutragen»: in diesem Wunsch dürfen wir wohl den Angelpunkt der ganzen Anna-Lyrik und die Erklärung für dies eraphische Erscheinung dieses Urbilds sehen. So blumenhaft zart ist das Mädchen, daß es nicht von dieser Welt sein kann; es «dem Himmel zutragen» heißt es liebend erlösen.

Die achte Aufzeichnung variiert die siebente: «Ich will dich mit den allmächtigen unwiderstehlichen Blicken der Liebe bannen, daß du weder kämpfen noch fliehen kannst und dich mir auf Gnade und Ungnade ergeben mußt.» Denn ich brauche dich, sagt der Dichter, ohne dich versinke ich in Verzweiflung, scheitere an mir selbst: «Du gibst mir all mein Glauben zurück, weil du so ganz vollkommen und wunderbar bist.»

Wie die vierte und fünfte berühren die nächsten Notizen wieder den Tod des Mädchens. Aber dieser hat nun seine Schrecken verloren, weil er so süße Beute besitzt: «Der Tod ist mir lieb geworden, weil er dich sich zu eigen gemacht hat; weil er solch einen süßen Reichtum erworben hat, so muß ich ihn darum preisen und bewundern!»

«Ich will alles Kostbare und Heilige zu dir ins Grab legen, und der Tod soll der Verwalter meines verborgenen Schatzes sein, und er soll mir alles am jüngsten Tage wieder zurückgeben.»

So weit die Aufzeichnungen des Frühjahrs 1844. Die folgenden drei müssen ein Jahr später, unmittelbar vor oder während der Arbeit am «Liebespiegel», hinzugefügt worden sein. Die zwölfte, «Uhlandisch gehalten», betrifft mehr die Technik der Ausführung.

«Krankheit während der Rosenzeit» lautet die vierzehnte Notiz, und die aufschlußreichere dreizehnte:

«Ich will noch alle Romantik, die in mir spukt, in diese Liebeslieder verflechten und versorgen, denn ich ahne, daß ich sie nachher nirgends mehr anbringen kann in dieser eisernen Zeit.»

Das heißt wohl nicht nur, daß Keller die Gefährdung seines Dichtertums durch die «eisernen Zeit» empfand, sondern daß er, wie die letzten Stücke des ausgeführten «Liebespiegels» verraten, bereits ein Erkalten des Plans befürchten mußte.

Die ersten beiden Notizen sahen also eine erzählende Verklärung der Mädchengestalt vor, während die dritte bis fünfte die «Wehklage um die Gestorbene» anstimmten; eine dritte Gruppe (6–9) gilt wieder der Lebenden, allerdings nicht erzählend, während die letzten beiden Gruppen ihren Tod

skizzieren. Die Motive legen sich um die Pole der verklärten Liebe und des Todes, allerdings so locker, daß ein epischer Handlungsablauf nicht ersichtlich wird. Dagegen ist die Zusammenstellung verschiedenartiger Motive im Hinblick auf den geplanten Zyklus erfolgt; sie sind von einer gleichbleibenden elegisch-lyrischen Stimmung getragen. Vor allem aber ist in diesen Prosanotizen die Wandlung vom realistisch gesehenen Modell zum großen, auf den Dichter bezogenen Symbol – der Anna des Romans – vollzogen.

Bis zur Ausführung des Zyklus vergeht ein weiteres Jahr. In dieser Zeit sprechen drei vereinzelte Zeugnisse vom heimlichen Schaffen an ihm. Das Nachlaßgedicht «Ruhm und Liebe» mutet wie die Gestaltung eines einzelnen Motivs an, das in den Prosanotizen nicht Platz fand. Ruhm und Liebe sind das Zwillingsspaar, das der Dichter erstrebt; Ruhm für den Werktag, Liebe für den Sonntag:

Den Lorbeer trüg ich am Werkeltag
Im Staube und im Gewühle;
Die Rosen aber am Feiertag
Mit frommem Hochgeföhle!

Wieder trägt die Liebe das sonntägliche Antlitz, dem Liebchen entsprechend, das für den irdischen Alltag zu fein ist. Auch der «Epilog», der offensichtlich für den «Liebesspiegel» berechnet war, aber nie in ihn aufgenommen wurde, bringt keine neue Sicht. Angelehnt an Heines vi. Lied im Zyklus «Neuer Frühling» läßt er den «Liederschwarm» ausfliegen:

Wenn eine jenen Kirchhof sieht
Von euch, ihr Liederschwalben mein,
Und ob dem öden Grabe zieht,
So laßt es mir begrüßet sein!

Als drittes Gedicht der Zwischenzeit ist das zweite «Motiv», eine Versskizze aus dem Nachlaß, zu nennen. Bemerkenswert ist daran das Lilienmotiv; es entspricht Kellers konventioneller Vorstellung von der Unschuld der elfenhaften Geliebten. Die ersten vier Verse sind leicht verändert in das 11. Liebeslied eingegangen, welches das Lilienmotiv in reichen Figuren abwandelt.

Im März 1845 springen die Tore auf, die den ausgeführten «Liebesspiegel» in seiner ganzen Glut und Farbenpracht sichtbar werden lassen, noch gänzlich unberührt von den Eingriffen Follens und noch nicht von Wilhelm Hauff zerpfückt. In einem einzigen Jahresbogen gestaltet er die Wonnen und Verzückungen einer scheuen jungen Liebe, der nur *ein* kurzer Frühling vergönnt ist und deren Knospe, kaum aufgeblüht, in einem frühen Herbst zerblättert wird. Immer neue wechselnde Gebilde von lichter Transparenz reihen sich zum Zyklus, dessen Schönheit in seinen erdentrückten, die Gren-

zen von Raum und Zeit aufhebenden Bildern liegt, während doch diese Seligkeit den leisen tragischen Unterton nicht entbehrt. Die Heimatlandschaft, in der träumend und dichtend der Liebende wandelt, verbindet sich mit einer fast substanzlosen Oberwelt der Phantasie zu einem einmaligen Ineinander von Traum und Realität. An diesem Gesamteindruck vermag der in jedem Betracht jäh abfallende zweite Teil nichts zu ändern.

Es lohnt sich, einmal die ursprüngliche Dichtung, die als einzige den Namen «Liebesspiegel» verdient und aus fünfzehn (mit dem Prolog sechzehn) füreinander komponierten Liebesliedern besteht, herauszuheben.¹ Sie ist die wichtigste und künstlerisch geschlossenste Darstellung des Motivkreises Anna in Kellers Lyrik. Neben ihr wirken die in die «Gedichte» von 1846 eingegangenen «Siebenundzwanzig Liebeslieder» wie ein erblindeter Spiegel, dessen ursprüngliche Schönheit nur noch aus den einzelnen Gedichten geahnt werden kann. Nicht grundlos wurde der ursprüngliche Titel der nüchternen Überschrift «Siebenundzwanzig Liebeslieder» geopfert, nachdem fremde Hände an der Geschlossenheit der ursprünglichen Fassung gerüttelt hatten.

Mit dem Prolog «An meine Dame» (zuerst «An die Freiheit») erhebt sich der Dichter aus dem Alltag der politischen Gedichte, die ja seine große Lyrik der mittleren Vierzigerjahre begleiten, in die sonntäglichen Gefilde des «Liebesspiegels». Dort soll die «Freiheit», hinter der Annas Gestalt aufleuchtet, sein Lied empfangen:

Wem hätt ich besser auch dies Lied geweiht
Als dir, du Gotteskind, das man mit Recht
Dem Lieblichsten, den Frauen, angereicht?

Nicht weiß ich wahrlich, ob der Fraun Geschlecht
Dich zieret oder du ihm Zierde bist:
Doch immer bin ich euer beider Knecht,
Und euch vereint mein Lied gesungen ist!

Als eigentliches Eröffnungsgedicht folgt dann «Ich will spiegeln mich in jenen Tagen» (1).² Es hat den vollen Glanz verzückten Rückschauens emp-

¹ Dies umsomehr, als in zwei Veröffentlichungen (Fränkel 1936; Fränkel 1950) der Begriff «Liebesspiegel» willkürlich auf die «Siebenundzwanzig Liebeslieder» übertragen ist. Zudem übernimmt Fränkel 1950 mit unwesentlichen Änderungen den Text des «Corona»-Aufsatzes als Vorwort und bringt danach in leicht variiert Abfolge die «Siebenundzwanzig Liebeslieder», vermehrt um Liebesgedichte aus dem Nachlaß (XIII, 120 ff.), vermindert um «Gestern eine Aventure» (xiv, 127), zum Abdruck. Dergestalt decken sich die «Siebenundzwanzig Liebeslieder» von Fränkel 1950 weder mit der Liederfolge in Fränkel 1936 noch mit dem Text der «Siebenundzwanzig Liebeslieder» in xiv, 93 ff. Die genannten Publikationen können darum nicht als Rekonstruktionen des «Liebesspiegels» gelten.

² Die eingeklammerten römischen Ziffern beziehen sich auf die Numerierung der «Siebenundzwanzig Liebeslieder» in Band xiv

fangen. In der Strophe der «Braut von Korinth»¹ erstehen die schwerelose Kindheitsfrühe und die erste Liebe, die «weiße Rose in der Mitte» – bis plötzlich die Magie seligen Zurücktauchens sich als Täuschung erweist:

Träumerei! Was sollten jene hoffen,
Die *nicht* sahn der Jugend Herrlichkeit?
Die ein unnatürlich Los getroffen,
Frucht zu bringen *ohne* Blütezeit!
Ach, was man nicht kennt,
Darnach das Herz nicht brennt
Und bleibt kalt dafür in Ewigkeit!

In den Waldeskronen meines Lebens
Säusle fort, du kühles Morgenwehn!
Leuchte hell, o Sonne meines Strebens,
Ich will treu in deinem Scheine gehn!
Rankend Immergrün
Soll meinen Stab umblühen,
Doch noch *einmal* will ich rückwärts sehn!

Das dritte (II.) Stück knüpft daran unmittelbar an:

Durchs Frührot zog das Wolkenschiff
vor einem hellen Frühlingstag,
Als ich, ein träumend Schülerkind,
im morgenstillen Felde lag ...

Bild nach Bild entläßt der Träumer aus seiner Brust; sie entsteigen alle der
duftigen Kinderwelt,
an deren Scheide ich mich fand,
und
Halb Kind, halb Jüngling, träumend noch,
fand ich die Liebe im Morgentau ...

Aus der weißen Rose ist die Lilie geworden, zu der «eine scheue weiße Taube» einzieht. Aus dem wunderlichen Traumtempel, den der Schläfer seinen gaukelnden Gedanken errichtet, kann man das Motiv der im Traum empfangenen Liebe herauslesen; die letzte, später gestrichene Strophe gibt die Auflösung aller Sinnbilder:

Mit einem Wort: Es zog in mich
die Jugendliebe strahlend ein;
Das war die weiße Taube wohl,
die Dame mag die Sehnsucht sein;

¹ Vgl. Altwegg S. 10 ff.

Die Riesen mit den Falken dann:
der hohen Wünsche kühne Schar;
Die brachten meiner Sehnsucht bald
ein zartes Wild als Beute dar!

Am Schluß bricht ein realistischeres Element in diese Phantasiewelt ein:

Ein neuer Mensch, trat ich ins Haus
und fand das lockige Mädchen da,
Das schüchtern mir und ungewohnt,
wegfliehend in die Augen sah.
O süße Stunde, die das Herz
vom Herzen voller Sehnsucht reißt!
O Trennung, die schon im Entstehn
auf schrankenlos Vereinen weist!
Zieht ein mit eurem ganzen Hof,
o Liebesweh, o Seligkeit!
Zieht klingend ein, hier ist für euch
ein offnes Feld und gute Zeit!

Das vierte (VI.) Gedicht «Wohl ist die Lilje wunderbar» rühmt die Vollkommenheit dieser Blume. Eng an die fünfte Prosanotiz angelehnt, bleibt es im Rahmen der Blumensymbolik, bis in der letzten Strophe mit dem Blau der Augen wieder deutlicher auf die Geliebte angespielt wird:

Das ist nicht Zufall, nicht Natur,
Was aus den blauen Augen strahlt!
Das ist der Gottheit Sonnenspur,
Die sich in dieser Seele malt!
Ich ahn es licht und lichter,
Mein Herz, nun gib es zu:
Hier ist ein andrer Dichter
Und mächtiger als du!

Nach dem in kosmische Höhen aufsteigenden Lilienlob setzt das nächste (VII.) Lied mit einer Szene ein, die das naturselige Schweifen des verliebten Heinrich im Roman vorwegnimmt. Sie darf als heimatliche Sommerlandschaft lokalisiert werden, zwischen deren Hügel der «Talstrom» dahinfließt, und wir meinen die Gestalt Heinrichs, der die Fülle der Sommernacht in sich trinkt, leibhaftig vor uns zu haben:

Von heißer Lebenslust entglüht,
Hab ich das Sommerland durchstreift;
Drob ist der Tag schön abgeblüht
Und zu der schönsten Nacht gereift.

Ich trete auf des Berges Rücken
Einsam ins offne Waldestor
Und beuge mich mit trunknen Blicken
Hoch in die stille Landschaft vor.

Der Schwärmende wirbt alles Erreichbare, die fernen Sterne nicht ausgenommen, zu einem Abendständchen an, das eine Liederbrücke über das Tal schlagen soll «aus meiner Brust in ihre Brust»:

Herz! wandle drauf, bis es will tagen,
Und wecke sie zu gleicher Lust!

Das Ghasel (VIII) setzt die Linie der freien Rhythmen im «Abendsegen» fort, die leibliche Schönheit der «Dame» preisend. Bild übertrifft Bild in barocker Fülle, um den «zartesten Liljengeist» im Kelch ihres Leibes zu besingen:

Dann tränk ich die klareste Seele aus dir,
Du zierlicher Becher, wie perlender Wein!
Schlaf sanft und schlaf selig, du köstlicher Leib,
Indessen ist träumend die Seele ja mein!

Das siebente (IX.) Gedicht führt das Ghasel in Sonettform weiter. Mit einem ganzen Reigen von Traumbildern und «Nachtgesängen» umrankt es ihr Haus, bis die «reine Seele» des Liebchens wach gesungen und bereit ist, seine Werbung zu empfangen:

Nun ist es Zeit, mein Herz, mach dich hinzu!
Nachtwandelnd weiß sie's nicht und lauscht in Ruh:
Kannst Alles, Alles ihr zu Ohren bringen!

Es folgt, in Stanzen (X) dahinschreitend, die Werbung selbst mit der Bitte um den ersten Kuß, als Traum im Traum, Herzstück und Höhepunkt des Zyklus. In feiertäglicher Himmelswelt schlagen die Liebenden dem entschlafenen Gott ein Schnippchen: um das Mädchen zu befriedigen, muß der Werber Stern um Stern, schließlich Mond und Sonne herabholen. Das grausam-süße Spiel um die Erfüllung steigert sich, bis der Liebende endlich Gehör finden soll.

Der Himmel ruhte noch im tiefsten Schweigen,
Wie vor dem jüngsten Tag ein stilles Grab;
Und eben wolltest du dich selig neigen,
Gerührt, bezwungen, sanft auf mich herab,
Die süße Gunst mir endlich zu erzeigen,
Wofür ich Sterne, Sonn und Mond dir gab ...

Doch nun ist die Welt ohne «Licht und Zeit», und «schreiend lag die Erde in der Nacht».

Du flohst davon und lachtest mit Behagen,
Indessen ich mit saurem Schweiß begann
Die Sterne wieder alle fortzutragen
Und sie zu ordnen mühsam mich besann.
So hatte sich der Handel schon zerschlagen,
Von welchem ich so bösen Lohn gewann!
Heut ist an dir das Träumen und das Dichten:
Willst du mir nun die süße Schuld entrichten?

Auch ohne ein sichtbares Zeichen fühlt sich der Werber seiner Sache sicher und ist darauf bedacht, eine Mitgift zu beschaffen. Gottvater selbst, der ihm das Spiel mit den Gestirnen nicht nachzutragen scheint, soll ihm die Gunst gewähren. Davon handelt das nächste (xi.) Lied. Den Schauplatz bildet, wie schon im fünften, die Heimatlandschaft:

Ich ging am grünen Berge hin,
wo sich der Weih im Äther wiegt
Und reisemüd der Sonnenstrahl
ausruhend auf der Quelle liegt,
Wo wilde Rosen einsam blühen,
die Föhre hoch den Gipfel kränzt
Und drüberhin noch eine Burg
von weißen Sommerwolken glänzt.

Aus traummächtiger Phantasie erhöht sich die Sommerlandschaft zu überirdischer Schönheit, aus der, «einen weißen Blütenstrauß von jungen Linden an der Brust», der Schöpfer heraustritt:

Und wie in solcher Weihezeit
mein Gott schon manchmal zu mir trat,
Erschien er jetzo in des Bergs
frisch jugendgrüner Eichensaat.
Der jungen Stämme schlanke Schar
umschwankte säuselnd seine Knie:
So groß und herrlich ging er her
vor meiner regen Phantasie!

Der Liebende trägt ihm seine Bitte vor, von seinen Freuden und Nöten erzählend. Gottvater kann sie nicht gewähren, doch soll die ganze Welt mit allem, was in ihr ist, dem Paar gehören. Das erinnert an die spätere Ausführung des Motivs in «Romeo und Julia auf dem Dorfe», wo auch Vrenelis und Salis «Paradiesgärtlein» auf die innere Übereinstimmung des Bildes hinweist. Gott erwidert:

Der ganze Lenz soll euer sein,
soweit nur eine Blume blüht,
Doch nicht das allerkleinste Beet,
um das sich eine Hecke zieht!...

Und alles soll besonders blühen
und schöner für euch, wo ihr geht,
Dieweil euch in mein Paradies
ein eigen Pförtlein offensteht.
So führe deine junge Braut
getrost in deine Heimat ein;
Brautführer soll mein lieblichster
und allerschönster Frühling sein!

Das zehnte (xii.) Gedicht sieht das Mädchen der Morgensonne entgegenlachen, eins mit der umgebenden Natur in «Garten und Tal», während er «frisch und munter» von seinem Berg heruntersteigt. Das nächste (xv.) Stück hält sich an die zweite Prosanotiz. Weltfern und doch der Wirklichkeit nahe führt es aus:

Wie ein Fischlein in dem Netz
Hat der Dom mich eingefangen,
Und da bin ich festgebannt –
Warum bin ich hingegangen?
Ach! wie unter Kürbisblüten
Morgenfeucht ein Röslein blitzt:
Zwischen breiten Bürgersfrauen
Dort mein feines Liebchen sitzt!

Während die Gemeinde schnarcht und die dünne Predigt sich einem Wiesenbächlein gleich um die gotischen Pfeiler schlängelt, sind nur die Liebenden wach, ein «Netz buntgefärbter Sonnenstrahlen» spinnend, und in ihren Herzen wacht «eine heiße Sehnsucht» auf. Sie sehnen sich nach Vermählung, aber nicht in der bürgerlichen Enge der Kirche, sondern in der Unendlichkeit des Alls.

Mit dem zwölften (xvi.) Stück bricht der reichverzierte, steil ansteigende Bogen ab; eine herbstliche Welt der Krankheit und des Todes tut sich auf. In realistischem Ton wird die Begegnung der Liebenden im herbstlichen Wald erzählt:

Ich traf sie da im Walde an,
Nach der allein mein Herz begehrt,
Mit weißen Kleidern angetan,
Vom goldnen Schein verklärt.

Sie war allein; doch grüßt ich sie
Nur ehrfurchtsvoll im Weitergehn,
Weil ich sie, seit ich liebte, nie
So still und schön gesehn!

Es ist, als ginge der Tod schon hinter ihr:

«Mir ist ein Rival aufgewacht!»
Sprach ich und sah ins Abendrot,
Bis es erlosch und bis die Nacht
Die kalte Hand mir bot!

Noch stärker sticht das heinesierende dreizehnte (xvii.) von den Liebes- und Werbegedichten ab, da es durch den Mund eines «lustigen Mediziners» bestätigt, was der Zweifelnde schauernd ahnt:

Die Rosen sind eitel Hektik
Auf ihrem schmalen Gesicht;
Ich hörte sie heute husten,
Und das gefällt mir nicht!

Daß die Geliebte todkrank ist, vermager er nicht zu fassen. Darum folgert er:

Er sprach im Rausche,
Und ich war gestern ein Tor!
Es lebe das rosige Leben
Und meine Liebe zuvor!

Doch die Befürchtung wird zur Gewißheit (xviii.):

Es schneit und eist den ganzen Tag,
Der Frost umfängt mich scharf und blank;
Und wie ich mich gebärden mag –
Nun liegt sie wirklich ernsthaft krank!

Nun ist er jeden Tag einmal an des Mädchens Lager zu finden. Die Schilderung dieser Phase stimmt mit den Szenen des Romans überein, in denen Heinrich die kranke Anna besucht:¹

Und wenn wir so beisammen sind,
Dann lieb ich still sie anzuschauen
Und träumend ob dem lieben Kind
Den Frühling wieder aufzubaun!
Noch ziert den Mund ein leichtes Rot
Und immer eines Kusses wert –
Sie läßt's geschehen, weil die Not
Die Menschenkinder beten lehrt.

¹ Vgl. xviii, 74 ff.

Und wenn der Liebende spricht:

Ich lieb nicht deinen feinen Mund,
Nur deine Seele ganz allein –

fühlt man sich an jenes Geständnis Heinrichs erinnert, wo von dem Unterschied seiner Liebe zu Anna und zu Judith die Rede ist.¹

Der Tod tritt im «Liebesspiegel» nicht auf; das nächste (xxi.) Gedicht erzählt schon die Begegnung mit dem jungfräulichen Leichnam, wieder auf den «Grünen Heinrich» vorausweisend:

Ich habe sie gesehen
Auf Blumen in einem Sarg;
Das bleiche, traute Antlitz
Ein weißes Tüchlein barg.

Ich hob es in die Höhe
Und legte meine Hand
Auf ihre dunklen Augen,
Auf ihre kalte Hand!

Wie nüchtern werden hier die Tatsachen registriert, verglichen mit den in Traumschönheit schwelgenden ersten Gedichten des «Liebesspiegels»!

Das letzte (xxii.) Gedicht scheint zu verraten, daß die Gestalt Judiths schon ihre Schatten werfe; wie wäre sein frivoler Ton anders zu erklären? Ein neuer Sommer ist angebrochen, von neuem beginnen die Streifereien des Dichters:

Wo Klang und Duft sich finden,
Kann man mich immer sehn!

Vergessen ist das Gelübde, das ihn an die Tote bindet, Blumen und Frauen blühen am Wege:

Des Lebens süßes Schmeicheln
Gewann mich neu in seinen Bund,
Und nimmer mag ich heucheln:
Ich fühle mich gesund.

Die Gedichte des «Liebesspiegels» sind in dieser Folge nie gedruckt worden. Über die Gründe, die Keller zur Zurückhaltung bewogen, können wir nur Vermutungen äußern. Vielleicht erschien ihm das Ganze als zu persönlich, so daß er sich scheute, diese Konfession der Öffentlichkeit zu übergeben. Ein abschätziges Wort Follens kann auch genügt haben, ihm die Freude an ihr so weit zu nehmen, daß er es nicht mehr über sich brachte,

¹ Vgl. xvii, 303

sie unter dem ursprünglichen Titel hinausgehen zu lassen. Am wahrscheinlichsten ist aber, daß er schon bald nach der Niederschrift künstlerische Zweifel hegte; wenigstens gesteht er Hegi am 10. Mai 1846: «Daß meine Liebeslieder Dir gefallen, freut mich sehr; sie haben auch anderwärts so ziemlich gefallen und das beweist mir, daß ich eine gute Phantasie habe, denn es ist das meiste erdichtet, also wenig Wahres daran. Zwar als ich sie machte, glaubte ich selbst, sie wären so ziemlich erlebt; denn diese Jugendliebe oder erste Liebe etc. war allerdings vorhanden; es ist aber eine ferne, unbestimmte und verblaßte Geschichte, ein verblichenes Bild, dessen Farblosigkeit ich erst bemerkte, als ich mich, nicht lange nach Beendigung der Lieder, wirklich mit aller Macht verliebte und einsah, daß ich eine Menge Gefühle vorher nie gekannt habe. Das war nun freilich eine andere und hitzigere Affäre.»¹ Mit dieser heißeren Leidenschaft kann nur Marie Melos gemeint sein; Kellers Liebe zu ihr, von der wir kaum etwas wissen, wäre demnach der Hauptgrund, weshalb er so rasch vom «Liebesspiegel» abrückte. Diese Erklärung stimmt damit überein, daß das Bild «Annas» schon 1845, vollends aber 1846 mehr und mehr in den Hintergrund trat und mit zunehmender Lebenserfahrung der Stern Judiths aufging.

Das äußere Zeichen dieses Erkalten ist die Änderung des Titels in die sachliche Überschrift «Einundzwanzig Liebeslieder». Neu sind sechs Gedichte, nämlich das III., XIII., XIX., XX., XXIII. und XXIV. Mit Ausnahme des nicht datierten XX., das aber offensichtlich in eine Reihe mit den fünf andern gehört, sind alle vor den besprochenen sechzehn entstanden. Es fragt sich nun, ob auch diese Einschießel eine Verwässerung bedeuten oder sich organisch in den Handlungsablauf und die Gesamtstimmung einfügen.

Das erste (III.) ordnet sich schlank ein: es variiert die Erzählung von der aufkeimenden Liebe in II, indem es wie dieses die Geliebte im Blumentraum verklärt sieht, und wie dort erscheint sie dem Erwachenden in Lebensgröße, befangen und scheu ihn meidend. Daran schließt sich, in gleicher Tonhöhe gehalten, das Lob ihrer Vollkommenheit (VI).

Das zweite Einschießel (XIII) dagegen stört den Gang der Handlung und sprengt die Harmonie des Zyklus mit politischen Anspielungen. In der letzten Strophe von XI steht das Versprechen:

Sobald die Sonn am Himmel steht,
will ich als Freier bei dir sein!

worauf XII Helios' Erscheinen ankündigt:

Die Sonne fährt durchs Morgentor
Goldfunkelnd über den Bergen ...

¹ Vgl. dazu VI, 238

Also müßte jetzt die Werbung unmittelbar folgen. In dem ursprünglichen Zyklus ist es der Fall, weil sich xv mit der Aufforderung zur fernen Trauung anschließt. Durch das eingefügte xiii wird aber der sinnvolle Zusammenhang aufgehoben und der Gleichklang gestört. Im «Liebesspiegel» war der absteigende Teil der Handlung bewußt kurz und steil: auf die herbstliche Todesahnung in xvi folgte die zynische Bestätigung (xvii), worauf xviii das winterliche Krankenlager skizzierte. Daran schloß sich in xxi die Szene an der aufgebahrten Leiche. Demgegenüber bedeuten die neu eingefügten Stücke xix und xx, obwohl nicht aus dem Ton fallend, nicht mehr als eine Wiederholung (xix) und verzögernde Ausschmückung (xx) des bereits Ausgeführten. Vollends unbegreiflich aber ist, daß Keller dem in seiner Haltung eindeutig abschließenden Gedicht (xxii) noch zwei ganz anders geartete Kirchhofgedichte (xxiii, xxiv) folgen läßt. Die Art und Weise, wie die sechs früher entstandenen Lieder in den geschlossenen Zyklus eingefügt wurden, läuft also auf eine Verschleierung des «Liebesspiegels» hinaus.

Das weitere Schicksal der «Einundzwanzig Liebeslieder» ist uns aus dem Anhang zu Band xiv der Gesamtausgabe bekannt.¹ In der Absicht, sie zu veröffentlichen, und nachdem sie Follen vorgelegen hatten, ließ Keller den abgeänderten Zyklus durch Vermittlung des Zürcher Regierungsrates Eßlinger dem Cotta'schen «Morgenblatt» in Stuttgart zugehen. Als Redaktor glaubte sich Wilhelm Hauff berechtigt, einzelne Stücke herauszunehmen und sie isoliert zu veröffentlichen, was der Dichter nicht billigen konnte. Er beschwerte sich in seinem Schreiben vom 23. Juni 1845 mit den Worten: «Soeben sehe ich im Morgenblatt, daß aus einer Reihenfolge von Gedichten: 21 *Liebeslieder* von Unterzeichnetem eingesandt durch Hrn. M. Eßlinger in Zürich, einzelne, aus ihrem Zusammenhang gerissene Nummern erschienen sind. Da ich nun aber diese Sachen durchaus füreinander berechnet habe und hauptsächlich nicht ohne die zwei ersten einleitenden Gedichte erscheinen lassen wollte, so sehe ich mich genötigt, den ganzen Zyklus anderswo drucken zu lassen ...» Dieser wurde dann, zusammen mit der «Feuer-Idylle», im II. Jahrgang von Fröbels «Deutschem Taschenbuch» (1846) veröffentlicht, wo ihm Keller die Worte voranstellte: «Der Verfasser hatte die ‚Einundzwanzig Liebeslieder‘ dem Morgenblatt zur Veröffentlichung überlassen, sah sich aber genötigt, sie zurückzuziehen, als die Redaktion nur einzelne Gedichte außer dem Zusammenhang abdrucken ließ, und dadurch das Ganze, welches sie bildeten, zerstörte.»

Im Sommer und Herbst 1845 und im Jahr 1846 stellten sich als Nachzügler noch ein paar weitere Lieder ein. Wir können nicht mit Sicherheit entscheiden, ob sie im Hinblick auf eine nochmalige Erweiterung des Zyklus entstanden oder ob ihr Vorhandensein zur zweiten Ausweitung, den «Sieben-

¹ Vgl. auch Anmerkung ¹ S. 49

undzwanzig Liebesliedern», geführt hat. Wichtiger ist die Frage, wieweit sie der Welt des «Liebesspiegels» noch verhaftet sind, ob sie die Verschleierung verstärken und ein weiteres Verblässen «Annas» anzeigen. Die «Siebenundzwanzig Liebeslieder» sind die letzte Fassung der zyklischen Anna-Lyrik.

Wir wissen, daß Keller im Spätsommer 1845 einige Monate in Glattfelden weilte. Dort sind die folgenden Stücke entstanden, die er mit IV und V unter der Überschrift «Den Liebesliedern einzureihen» in einem besonderen Manuskript vereinigte, von denen aber nur XXVII, XXVI, XXV den «Siebenundzwanzig Liebesliedern» einverleibt wurden.

XXVII ist ein Gelegenheitsgedicht, an der Glatt entstanden wie die Sommerlieder «Am Wasser 1, 2». Mit den ursprünglichen «Anna»-Liedern scheint es nur lose verbunden durch die Landschaft, die längst vergangenen Träumen weckt:

Komm heraus, du junges Leben!
Komm, so leis dein Fuß dich trägt!
Recht in Lieb und Traum zu schweben
Wär ich jetzo aufgelegt.

Das zweite, im Nachlaß erhaltene Stück ist auf dem verblaßten Johanniswürmchen-Motiv aufgebaut. Die Sommernacht auf dem Friedhof ruft Erinnerungen an vergangene Zeiten:

Mein Liebchen liegt im Rasengrün,
Das arme, schöne Kind;
Doch ist es nur bei Tage wohl,
Daß wir geschieden sind.

Bei Nacht schürzt es sein Leichentuch
Und steigt aus seinem Schrein;
Dann können wir drei Stunden lang
Vergnügt beisammen sein!

Dann schmink ich ihr die Wangen rot
Und flecht ihr goldnes Haar,
Dann küß ich ihr die Augen auf,
So himmelblau und klar!

Sollte sich der Liebende aber «bei Sang und Trinkgelag» verspäten, läßt sie ihm zum Gruß ihre beiden Augen auf dem Grab zurück, den Tod prelend. Sie leuchten «im grünen Kraut»:

Du lachst und sagst, es seien ja
Johanniswürmer zwei?
Du bist ein Narr; was man sich wünscht,
Das singt man sich herbei!

Kaum ernst gemeint ist auch das dritte, ein Kirchhofgedicht («O Kirchhof, du erstarrtes Meer ...»); wie das vorige wurde es erst aus dem Nachlaß bekannt.¹ Thematisch hängt es mit dem Zyklus nur locker zusammen und streift, etwa mit dem Bild der Schifferin, die von schwarzen Delphinen geführt wird, ans Geschmacklose.

Das im Oktober 1945 entstandene «Wie ich fahr in stiller Nacht» (xxv) sollte den Zyklus abschließen; in beiden Handschriften trägt es den Titel «Nachhall». Über seine ironische Haltung besteht kein Zweifel; die in Band xiv, Seite 375 reproduzierte Schlußvignette bestätigt sie. Biographisch aufschlußreich ist dagegen die zweite Strophe: sie enthält noch einmal einen Hinweis auf das den Liebesliedern zugrunde liegende Erlebnis von Henriette Kellers Tod:

Sieben Jahre sind dahin,
Sind dahin geschwunden –
Und noch immer glühn und blühn
Meine alten Wunden!

Der fünfte Nachzügler (xxvi) trug ursprünglich den Titel «Ballnacht». Auch seine Verse bezeugen das Verblassen des «Anna»-Bildes. Schließlich bringt der November 1845 noch iv, möglicherweise auch v (nicht datiert). Mit den Versen

Nun in dieser Frühlingszeit
Ist mein Herz ein klarer See ...

bricht ein erster Anklang an die Welt Judiths auf. Ob auch v in jener Zeit entstand, scheint uns fraglich; den einzigen Anhaltspunkt dafür böten die identischen Reime, die wie die gesamte Haltung auf eine spielerisch-ironische Behandlung des Liebesthemas hinweisen. Sicher ist, daß ihm innerhalb des Zyklus kaum eine Bedeutung zukommt.

Endlich sind aus dem Jahr 1846 noch zwei Gedichte zu erwähnen. Ein im Nachlaß erhaltenes Zeitgedicht zeigt Annas Bild in gräßlicher Verzerrung. Es erzählt von einer «Fiebernacht», die den Kranken von einem Traum in den andern hetzt:

Ist's nicht bald Morgen? O wer nennt
Die Stunde mir? Das Lager brennt
Mich wund, ich habe ganz durchwacht
Die lange, stumme, dunkle Nacht
Und immerdar den Stundenschlag
Qualvoll verträumt – ist's noch nicht Tag?

Gott hat alle Blumen aus der Welt genommen; der Dichter fragt nach ihm, doch er geht rauchend und «recht widerlich» lachend von dannen.

¹ Doch vgl. «Trauerweide II» (I, 106)

Nun streckt der Mond die Zunge heraus,
Die Sonne sticht ihm sein Auge aus,
Die Bäume heben die Wurzeln empor,
Und kehren das faule Mark hervor.
Ich wandle auf gefrorenem Gras,
Das schneidet mich wie zerbrochnes Glas.

Und nun der Traum von der Geliebten und von der Mutter:

Ist's nicht genug des Gräßlichen?
Mir träumte, mit einem häßlichen
Grabnachbar süße Buhlschaft trieb
Im Grabe mein gestorbn's Lieb!
O unerhörter frecher Trug;
Im Traum ich meine Mutter schlug!

Nun wird es wahrlich mir zu heiß,
Von meiner Stirne strömt der Schweiß!
Ist meine Schuld noch nicht gesühnt?
O Gott, woran hab ich verdient,
Daß du mir solche Träume gabst?

Daß hier das Bild «Annas» im Rahmen eines politischen Tendenzgedichtes auftaucht, zeigt seine weitere Abwandlung: es führt die Kirchhofpoesie ad absurdum und löst sich in grausige Phantastik auf, die an den Zyklus «Lebendig begraben» erinnert.

Als spätestes «Anna»-Gedicht entstand anfangs April 1846 das xiv., wohl im Hinblick auf den vor der Veröffentlichung stehenden Zyklus. Wie seine Vorgänger zeugt es dafür, daß die günstige Zeit für den «Liebesspiegel» vorbei war. Es gehört in die Nähe von xvii, das die Todesbotschaft durch den Mund eines «lustigen Mediziners» verkündet, und erzählt ähnlich spöttisch von einem Doppelgänger der Geliebten, der durch seine glatte Dreistigkeit ihr Bild zerstört:

Gestern eine Aventür'
Hatt ich, die mir weh getan;
Allerliebste, denke dir!
Einen Burschen traf ich an,
Jung und fein und glatt gestrichen,
Der dir auf ein Haar geglichen,
Wie der Tulp' die Tulipan!

Die «Siebenundzwanzig Liebeslieder» weisen folgende Anordnung auf: Der Prolog «An meine Dame» und die ersten drei Stücke stehen unverändert. Der Aufstieg zu den Ständchen- und Werbegedichten wird durch

die neu eingefügten iv und v unterbrochen: das Judith-Gedicht (iv) steht mitten unter den Liebesträumen um die zarte Anna, das spielerische v. neben dem schweren, ernsten Lob ihrer Vollkommenheit (vi). Mit der Einschlebung von xiv wird die Bresche, die schon xiii in die «Einundzwanzig Liebeslieder» geschlagen hatte, erweitert. Am Schluß werden dem xxiii. und xxiv. drei 1845 entstandene Gedichte angefügt, durch deren willkürliche Reihenfolge der Abschluß des Zyklus geradezu verstümmelt ist. So drängt sich die Vermutung auf, es sei Keller in den «Siebenundzwanzig Liebesliedern», mehr noch als zur Zeit der einundzwanzig, darum zu tun gewesen, die ursprüngliche Bedeutung des Werkes zu vertuschen. Es kann keine Rede davon sein, daß dieser Torso durch die zweimalige Umarbeitung zum abgerundeten Kunstwerk geworden wäre. Im Gegenteil: der im Frühjahr 1845 in einem Zug niedergeschriebene «Liebesspiegel» ist der wahre Kern der Anna-Lyrik; in seiner Anlage ruht schon die Anna-Fabel des «Grünen Heinrich».

Es wäre zu erwarten, daß sich die Anna-Episoden in der Jugendgeschichte auch nur über einen symbolischen Jahreslauf hinzögen. Sie erstrecken sich hier aber über volle fünf Jahre. Der erste Bogen umspannt die Bekanntschaft, die Annäherung, das Aufblühen und, mit der Bohnenromanze, eine erste sommerliche Höhe uneingestandener Liebe: das gemeinsame Erleben am Totenbett der Großmutter und die Einlösung des Kußversprechens auf dem Totenacker. Im zweiten Sommer, den Heinrich im Dorf verbringt, weilt Anna in einem westschweizerischen Pensionat. Für den Liebenden atmet aber alles die Erinnerung an sie: die Landschaft, das Haus am See, ihr Zimmer, die Heidenstube, wo Judith ein Liebesbriefchen Heinrichs aufhängt. Im dritten Frühling hört Heinrich bei seiner Ankunft im Dorf von ihrer Rückkehr. Nach der Taufe zu ewigem Frauenhaß findet er sie völlig verändert im Pfarrhaus, hält sich vom gemeinsamen Kirchgang fern und beleidigt ihr feines religiöses Empfinden. Auf dem gemeinsamen Rückweg zu ihrer Behausung taucht Judith, einer Waldgöttin gleich, für einen Augenblick auf. Der Mädchenkrieg beginnt, der die Liebenden einander noch mehr entfremdet. Annas abweisende Haltung dauert an, bis das Gericht in der Laube dem peinlich gewordenen Zustand ein Ende macht, was jedoch mit dem Verlust der Unbefangenheit bezahlt wird. Seitdem Anna von Heinrichs Brief im Bienenkorb gehört hat, ist ihr Verhältnis eingestandene Liebe und damit beiden bewußt. Im Herbst weilt sie als Gast von Heinrichs Mutter in der Stadt.

Das vierte Jahr hebt mit Heinrichs Vorbereitungen für die Dorffasnacht an, bei welcher auch Anna mitwirken soll. Es folgen die Festlichkeiten, das gemeinsam miterlebte Tellspiel. Daran schließt sich der erste leidenschaftliche Ausbruch am Heidensee, dem tiefe Ernüchterung und Beschämung auf dem Fuße folgen. Von jetzt an rückt Judith mehr und mehr in den

Vordergrund: Heinrich begleitet sie nach den nächtlichen Fasnachtsgelagen, wobei er ihr seine Liebe zu Anna rückhaltlos gesteht und ihr verspricht, sie wieder zu besuchen. Nach einer verweinten Regennacht kehrt er in die Stadt zurück. Im Herbst dieses Jahres stellen sich die ersten Anzeichen von Annas Krankheit ein. Sie begibt sich zu einem Arzt in die Stadt, worauf Heinrich erneut zu ihr und ihrem Vater an den See übersiedelt. Jetzt liegt sie vollends krank, was ihm die Möglichkeit gibt, durch ihre eigenen Erzählungen und die der Magd tiefer in ihr Wesen einzudringen. Das hindert ihn nicht, sich im Schutz des Nebels mit Judith zu treffen. Im Spätherbst fährt er in die Stadt zurück.

Der fünfte Frühsommer sieht ihn wieder täglich am Bett der jetzt unheilbar kranken Geliebten. Heinrichs Mutter pflegt sie, während er häufig bei Judith weilt, bis sie ihm in der Badeszene ihre Schönheit offenbart. Nach der dreitägigen Hochzeit im Pfarrhaus folgt der Tod der Muhme und bald darauf der Annas; die Nachricht findet Heinrich im Pfarrhaus. Er eilt mit dem Schulmeister an den See hinaus, um den Leichnam zu schmücken und die Totenwache zu halten. Ein letztes Mal hält er Zwiesprache mit der Toten. Nach dem feierlichen Leichenzug über die blühenden Höhen wird sie im Dorffriedhof begraben. Heinrich nimmt Abschied von Judith und verläßt das Heimatdorf für immer.

Vergleicht man diesen Ablauf mit dem «Liebesspiegel», so fällt sogleich auf, daß der erste und der letzte Jahrring mit dem Aufsteigen der Liebe und dem Tod des Mädchens im Zyklus übereinstimmen, während es für das zweite, dritte und vierte Jahr keine lyrische Vorstufe gibt. Namentlich ist von einer längeren Trennung oder inneren Entfremdung der Liebenden, von einem Auftreten Annas auf dem städtischen Schauplatz, von dem gemeinsamen Ritt, der im Roman den Höhepunkt des Glücks mit Anna bezeichnet und als solcher dem Bad der Judith entspricht, nirgends die Rede. Sind die Ergänzungen der epischen Fassung allein dem Willen zu kräftigerer Zeichnung und vertiefter psychologischer Motivierung zu verdanken?

Das Sonntägliche, Überwirkliche, das «Anna» im Gedichtzyklus anhaftet, umgibt auch im Roman von Anfang an ihre fast wesenlose Gestalt, ja die Landschaft selbst trägt einen ungewöhnlichen, beinahe überirdischen Glanz, sobald von ihr die Rede ist. Vettern und Basen pilgern mit Heinrich zum «beschaulichen Waldhof» des Schulmeisters. «Die holde Wildnis erweiterte sich und ließ mit einem Male den stillen, dunkelblauen, mit Silber besprengten See sehen, der mit seiner friedevollen Umgebung im lautlosen Glanze eines Sonntagnachmittages ruhte ... Auf der Sonnenseite lag ein ansehnlicher Weinberg und zu Füßen desselben das Haus des Schulmeisters, dicht am See, unmittelbar über den höchsten Weinreihen aber hing der reine tiefe Himmel, und dieser spiegelte sich in dem glatten Wasser, bis wo er durch

den gelben Kornstreifen, die smaragdenen Kleefelder und den dahinter liegenden Wald, welche alle sich gänzlich unverändert in der Flut auf den Kopf stellten, begrenzt wurde. Das Haus war weiß getüncht, das Fachwerk rot angestrichen und die Fensterladen mit großen Muscheln und Blumen bemalt, aus den Fenstern wehten weiße Gardinen und aus der Haustür trat, ein zierliches Treppchen herunter, das junge Bäschen, schlank und zart wie eine Narzisse.»

Charakteristisch ist auch das Ende dieses Kapitels, wo Heinrich wie im «Liebesspiegel» die Geliebte an der Seite Gottes zu erblicken meint. «Wir standen nun auf der Höhe, welche von der Glut der untergehenden Sonne übergossen war, vor mir schwebte die federleichte, verklarte Gestalt des jungen Mädchens und neben ihr glaubte ich den lieben Gott lächeln zu sehen, den Freund und Schutzpatron der Landschaftsmaler ...»

Und es ist ein Aufklingen des II. Liedes, das dem Dichter die Gewißheit der ersten Liebe gibt, wenn es heißt: «So wechselten wir unsere Taufnamen, verzagt und spröde; aber der meinige schlüpfte wie ein Flötenton in mein Ohr, und als Anna schnell und ängstlich im Schatten ihrer Bergseite verschwand und wir auf der unsrigen niederstiegen, hatte ich zwei Dinge erworben: einen großen und mächtigen Kunstgönner, der unsichtbar über die dämmernde Welt hinschritt, und ein allerliebstes Schätzchen von meinem Alter im Herzen.»

Dem folgenden liegt eine innere Vorstellung zugrunde, die auch am VII. Lied mitgebildet hat: die stille Betrachtung des Hauses am See von erhöhter Stelle aus. «Oft, am Morgen oder am Abend, stand ich auf der Höhe über dem tiefen See, wo unten der Schulmeister mit seinem Töchterchen wohnte, oder ich hielt mich auch einen ganzen Tag an einer Stelle des Abhanges auf, unter einer Buche oder Eiche, und sah das Haus abwechselnd im Sonnenscheine oder im Schatten liegen; aber je länger ich zauderte, desto weniger konnte ich es über mich gewinnen, hinabzugehen, da mir das Mädchen fortwährend im Sinne lag.»

Der «Grüne Heinrich» wird nicht müde, Annas Zugehörigkeit zu einer höheren Welt zu betonen. Selbst die ländliche Tanzdiele, wo sich die Paare ungehobelt im Kreise drehen, ist zum Paradies erhöht: «Widerstrebend fügten wir uns endlich und tanzten, einander nicht ansehend und uns kaum berührend, etwas ungeschickt und beschämt einmal durch den Saal. Ungeachtet es mir schien, als ob ich einen jungen Engel an der Hand führte und im Paradiese herumwalzte, trennten wir uns doch nach der Tour so schleunig wie Feuer und Wasser ... Ich, der ich kurz vorher unbefangen und mutwillig die Wangen der großen und schönen Judith zwischen meine Hände gepreßt, hatte jetzt gezittert, die schmale, fast wesenlose Gestalt des Kindes zu umfassen, und dieselbe fahren lassen, wie ein glühendes Eisen ...» In diesem Zusammenhang ist auch das Bild des von Tauben umgebenen

Mädchens aus dem «Liebesspiegel» in den Roman eingegangen. Von den Riesen heißt es im II. Lied:

Sie stiegen auf ins Ätherblau
und brachten in *einem* Augenblick
Der Dame im kristallinen Sarg
eine scheue weiße Taube zurück.

Und in der Jugendgeschichte: «Sie war, da sie mit den Töchtern meines Oheims einen lebhaften Taubenverkehr führte, mit einem Körbchen voll junger Täubchen hergekommen, was hauptsächlich das Herausruhen des herumziehenden Geigers veranlaßt hatte ...»

Die Identität der inneren Bilder im «Liebesspiegel» und in der Jugendgeschichte zeigt sich auch in der Schilderung des auf die Tanzstunde folgenden Heimwegs mit Anna, wie überhaupt die gemeinsame Wald- und Höhenwanderung ein Lieblingsmotiv Kellers ist. Schon in den Entwürfen zum Roman findet sich gleich nach dem Heinrich Walther-Fragment der zweimal unternommene Versuch, dieses Motiv in Prosa zu gestalten.¹ Es ist dasselbe, das dann im Heimritt vom Tellspiel gültige Gestalt angenommen hat. Sobald das seit langem vorgeformte, meist schon in Versen gestaltete Bild angerührt wird, geht die Prosa in rhythmisch erhöhte Sprache über.

Heinrichs Rückweg über den Berg erinnert in seiner herrlichen Liebeseligkeit vollends an das VII. Liebeslied. Es besingt in fast lokalisierbarer Gegenständlichkeit das Eingehen des Jünglings in Nacht und Wald; daraus wächst dann das nächtliche Ständchen heraus.² Und im Roman: «Kaum war ich aus dem Bereiche des Hauses, so schlug ich das blumige weiche Tuch, das mir eine Wolke des Himmels zu sein dünkte, um Kopf und Schultern und tanzte darin wie ein Besessener über den nächtlichen Berg.»

Der nächste Morgen bringt im Roman ein Wiedersehen nach kurzer Nacht, auf das die letzte Strophe des XII. Lieds paßt:

Mein Mädchen durch den Garten geht
Und singt halblaute Weisen;
Mich dünkt, ich kenne der Lieder Ton:
Was gilt's, ich habe sie alle schon
Heut Nacht dort oben gesungen?
Sie sind herübergeklungen!

Denn Heinrich fährt in seinem Bekenntnis fort: «Am nächsten Morgen legte ich denselben Weg, der von Tau und Sonne funkelte und blitzte, mit meinem Geräte beladen, zurück und sah bald den See unter dem Morgen-

¹ Vgl. XIX, 346

² Vgl. S. 51/52

dufte hervorleuchten. Haus und Garten waren vom jungen Tag übergoldet und warfen ein reizendes Farbenbild in die unbewegte Flut, zwischen den Beeten bewegte sich eine blaue Gestalt, so fern und klein wie in einem Nürnberger Spielzeuge, das Bild verschwand wieder hinter den Bäumen, um bald desto größer und näher hervorzutreten und mich in seinen Rahmen mit aufzunehmen.» Auf eine weitere unverkennbare Entsprechung haben wir schon früher hingewiesen.¹

Besonders aufschlußreich ist das den ersten Sommerbogen zur Höhe führende Motiv des ersten Kusses. Die Stansen des x. Liedes spielen auf traumweltlich erhöhter Bühne, die entsprechende Prosastelle wird durchaus realistisch erzählt. Und doch ist ein Rest des Werbens um die Gunst des ersten Kusses geblieben; ohne daß Himmelskörper in Bewegung gesetzt werden, atmet die Bohnenromanze noch jene spielerische Beschwingtheit der ein Jahrzehnt älteren Verse. Da heißt es: «Der Berg ist gefallen, ehe du dich dreimal gedreht hast, und du bist dem Herrn Heinrich einen Kuß schuldig!‘ ,Den will ich auch schuldig bleiben,‘ rief sie lachend, und ich sagte: ,Gut, so versprich mir, daß du mir immer und jederzeit einen Kuß schuldig sein willst!‘ ,Ja, das will ich,‘ rief sie und schlug leichtsinnig und mutwillig auf meine dargebotene Hand, daß es schallte.» Im «Liebesspiegel» kommt es nicht wie im Roman zur Erfüllung des Versprechens. Doch ist auch die vielbewunderte Romanszene von der Sprachmusik und Märchenhaftigkeit erfüllt, die aus dem hohen Stil von Kellers Liebeslyrik in seine Prosa eingegangen ist. «Da und dort blinkte eine matte goldene Schrift aus dem Dunkel oder leuchtete ein Busch weißer Rosen wie Schnee hervor, Anna brach, da hier von abgegrenztem Eigentume nicht die Rede war, ihr aufgeschürztes schwarzes Kleid ganz voll weißer und roter Rosen, und als sie, damit beladen und beide Hände beschäftigt, mit dem Köpfchen sich in den Zweigen eines dichten dunklen Holunderstrauches fing, ich sie befreien wollte und wir beide so in der stark duftenden Finsternis standen, da flüsterte sie, sie möchte mir jetzt etwas sagen, aber ich mußte sie nicht auslachen und es verschweigen. Ich fragte: Was? und sie sagte, sie wolle mir jetzt den Kuß geben, den sie mir von jenem Abend her schuldig sei.»

Im Herbst nach den Fasnachtserlebnissen findet Heinrich unerwartet Anna und ihren Vater daheim bei der Mutter vor. Beim Essen hat er Gelegenheit, die Geliebte näher zu betrachten. «Erst als wir am Tische saßen, wurde ich durch eine gewisse vermehrte Liebe und Aufmerksamkeit, mit welcher meine Mutter Anna behandelte, erinnert und glaubte jetzt nur zu sehen, daß sie gegen früher fast größer, aber zugleich auch zarter und schwächer erschien; ihre Gesichtsfarbe war wie durchsichtig geworden und um ihre Augen, welche erhöht glänzten, bald in dem kindlichen Feuer früherer Tage,

¹ Vgl. S. 44

bald in einem träumerischen tiefen Nachdenken, lag etwas Leidendes.» Mit dieser ersten Szene stimmt xvi überein, das den Wendepunkt im Zyklus bezeichnet. Die fünfte Strophe lautet:

Doch schaut aus ihrem Angesicht
Ein fremdes Etwas kalt hervor;
Es lag vor ihrer Augen Licht
Wie leichter, dunkler Flor.

Auf das Mittagessen folgt Heinrichs in verklärte Wehmut getauchte Rückfahrt mit den Gästen nach dem Waldsee. «Es glänzte ein sonniger Herbstnachmittag auf dem Lande. Wir fuhren durch Dörfer und Felder, sahen die Gehölze und Anhöhen im zarten Dufte liegen, hörten die Jägerhörnchen in der Ferne, begegneten überall zahlreichem Fuhrwerke, welches den Herbstsegen einbrachte; hier machten die Leute die Gefäße zur Weinlese zurecht und bauten große Kufen, dort standen sie reihenweise auf den Äckern und gruben Kartoffeln aus, anderswo wieder pflügten sie die Erde um und die ganze Familie war dabei versammelt, von der Herbstsonne angelockt; überall war es lebendig und zufrieden bewegt. Die Luft war so mild, daß Anna ihren grünen Schleier zurückschlug und ihr liebliches Gesicht zeigte. Wir vergaßen alle drei, warum wir eigentlich auf diesen Wegen fuhren ...» Von diesem Glanz herbstlicher Segensfülle hebt sich das Leidenslager um so stärker ab. Dasselbe gilt von der Abschiedsstimmung, die über xvi liegt; sie schlägt plötzlich um, und es folgt der steile Abstieg der letzten vier Gedichte.

In xvii rät der «lustige Mediziner» dem Dichter, sie fahren zu lassen. Am nächsten Morgen ist alle Angst verflogen:

Am Morgen ward ich ruhig,
Als die Sonne ins Zimmer fiel;
Ich sah durchs Fenster fröhlich
Der jagenden Wolken Spiel.

Ich rief: Er sprach's im Rausche,
Und ich war gestern ein Tor!
Es lebe das rosige Leben
Und meine Liebe zuvor!

Im Roman stellt Heinrich selbst fest: «Sie hatte sich wohl ausgeruht und schien ziemlich munter zu sein, so daß kein großer Unterschied gegen ihr früheres Wesen während des Tages bemerklich war.»

Doch im Winter tritt eine Verschlimmerung in ihrem Zustand ein: «Anna hatte während des Winters streng das Zimmer hüten gemußt und wurde im Frühling bettlägerig.» xviii hebt an:

Es schneit und eist den ganzen Tag,
Der Frost umfängt mich scharf und blank;
Und wie ich mich gebärden mag –
Nun liegt sie wirklich ernsthaft krank!

Heinrich weilt in ihrer Nähe, um sie nach Möglichkeit zu trösten. «Anna litt Morgens und Abends und in der Nacht am meisten; den Tag über schlummerte sie oder lag lächelnd im Bette und ich saß an demselben, ohne viel zu wissen, was ich sagen sollte ... Wenn ich manchmal ganz allein auf eine Viertelstunde bei ihr saß, so hielt ich ihre Hand, während sie mich bald ernst, bald lächelnd ansah, ohne zu sprechen ...» Das Gedicht fährt fort:

Nur wenn ich alle Tag ein Mal
An ihrem Krankenlager bin,
So fällt ein heitrer, klarer Strahl
Auf meine feuchten Augen hin.

Und wenn wir so beisammen sind,
Dann lieb ich still sie anzuschauen
Und träumend ob dem lieben Kind
Den Frühling wieder aufzubaun!

Auch XIX, den Frühling vor ihrem Tod gestaltend, ist von der Todeskrankheit bestimmt. Mutter und Schwester pflegen sie, während dem Liebhaber untätiges Zusehen auferlegt ist:

So den stillen Tod zu sehen
In den lichten, himmelblauen
Augen eines kranken Liebchens:
Wahrlich, 's ist ein seltsam Schauen,
Wenn die weißen Todesrosen
Gar so stolz und sieghaft prangen
Auf der Liebsten ausgeglühten,
Bleichen, bleichen Marmorwangen!

Ein besonders fesselndes Beispiel von Übereinstimmung lyrischer und epischer Gestaltung bietet die nun folgende Romanpartie. In den Monaten des fünften Jahres, wo Anna mit dem Tode ringt und Heinrich täglich an ihrem Lager weilt, treibt es ihn nachts zu Judith, wo sich nach gemeinsamer Lektüre und allerlei Geplänkel Judiths Baden im Heidensee begibt. So wirkungsvoll sich dieses seltsame Doppelleben des Helden künstlerisch ausnimmt, so unbegreiflich ist es psychologisch und menschlich. Heinrichs Handlungsweise kann am ehesten vom zweiten Teil des «Liebesspiegels» her bestimmt werden. Der Roman bestärkt unsere Vermutung, daß der heinesierende Ton der Totenlieder Heinrichs Untreue ausdrückt.

Aus künstlerischen Rücksichten wurde der Liebeszyklus immerhin noch abgerundet; auch die Anna-Fabel im Roman ist unter merkbar geringerer innerer Beteiligung zu Ende geführt. Das zeigt sich noch einmal bei Annas Begräbnis, das Heinrich als beinahe unbeteiligter Beobachter mitmacht. «Ich hatte mich dicht an den Rand des Grabes gestellt, während die übrigen Verwandten mit dem leidvollen Vater in der Kirche blieben. Jetzt ward der Sarg hinabgelassen ... Der letzte Sonnenstrahl leuchtete nun durch die Glas-scheibe in das bleiche Gesicht, das darunter lag; das Gefühl, das ich jetzt empfand, war so seltsam, daß ich es nicht anders als mit dem fremden hoch-trabenden und kalten Worte ‚objektiv‘ benennen kann, welches die deutsche Ästhetik erfunden hat ... noch heute weiß ich nicht, war es Stärke oder Schwäche, daß ich dies tragische und feierliche Ereignis viel eher genoß als erduldet und mich beinahe des nun ernst werdenden Wechsels des Lebens freute.» Dieser Einstellung entspricht der kühle Schluß des «Liebesspiegels».¹

¹ Vgl. S. 56

JUDITH

*Und wenn ich in Zweifel und Zwiespalt
geriet, brauchte ich nur ihre Stimme zu
hören, um die Stimme der Natur selbst
zu vernehmen.*

ANNA und Judith treten im «Grünen Heinrich» beinahe gleichzeitig auf. Anlässlich der Entdeckungsfahrten, auf denen Heinrich auch mit den Angehörigen seiner Sippe im Heimatdorf zusammentrifft, erblickt er eines Tages die schöne junge Witwe und macht ihre erste, flüchtige Bekanntschaft. Am Sonntag darauf pilgert die Schar der Vetter und Basen zum Haus des Schulmeisters hinüber, wo Heinrich die zierliche Anna kennenlernt. Fortan erscheinen das Mädchen und die Frau nebeneinander; wenn sich auch anfänglich ihre Kreise noch nicht so verschlingen wie gegen Ende der Jugendgeschichte, wo Judith langsam die Oberhand gewinnt, kann man doch von einer Parallelführung sprechen. Nichts läßt auf ein Nacheinander schließen. Jäh brechen darauf Annas Tod und kurz darauf Judiths Auswanderung die Jugendgeschichte ab.

Ein ganz anderes Bild ergibt sich bei der Betrachtung der frühen Lyrik. In den bis 1846 geschriebenen Gedichten (Band XIII und XIV der Gesamtausgabe) findet sich von Judith kaum eine Spur. Erst die «Neueren Gedichte» weisen deutlich auf sie hin. Ihr Schatten muß also vermutlich auf der Grenzscheide zwischen der eigentlichen Jugendlyrik und den bedeutend abgekühlteren «Neueren Gedichten», um das Jahr 1846, erstmals erscheinen. Wir verfolgen sie zunächst, ein weiteres Wurzelreich mitaushebend, in der Erstfassung des Romans, um nachher ihr Urbild in lyrischer Form desto sicherer festhalten zu können.

Aus der Nähe besehen wirkt die Judith-Gestalt nicht weniger stilisiert als die Annas. Anna scheint mehr über die Erde hinzuschweben als auf ihr Fuß zu fassen, aber Judith strotzt vor Lebenskraft und spielt ins Dämonische und Mythische hinüber. Anna tritt erstmals an einem heiteren Sonntagnachmittag auf, Judith schreitet aus der werktätlich fruchtschweren Hochsommernatur heraus, mit der sie geheime Fäden verbinden, auch wo sie sich unter den Menschen des Dorfes als ihresgleichen bewegt. Ihre hohe Gestalt ist «durch eine seltsame Schönheit verklärt», sie gilt im Dorf «für eine Art Lorelei». «Dies Weib trat nun herein, vom Garten kommend, etwas zurückgebogen, da sie in der Schürze eine Last frisch gepflückter Ernteäpfel und darüber eine Masse gebrochener Blumen trug. Dies schüttete sie alles auf den Tisch, wie eine reizende Pomona, daß ein Gewirre von Form, Farbe und Duft sich auf der Tafel verbreitete. Dann grüßte sie mich ...»

Ihr Heraustreten aus einer reichen, geheimnisumwitterten Landschaft wiederholt sich nun so beharrlich, daß sie ohne diesen Hintergrund schlechterdings nicht denkbar ist. Heinrich trifft sie öfters am Morgen, wo sie dann, nach Art einer Lorelei ihr üppiges Haar kämmend, seine ungelenten Liebkosungen halb erduldet, halb abweist. Gegen Ende des zweiten Aufenthalts im Dorf schreibt er Anna nach mehreren Versuchen den Liebesbrief, den er den Wellen des Flößchens übergibt. Das Blatt bleibt irgendwo hängen und gelangt erst nachts zu einer waldseeartigen Erweiterung, der Heidenstube, wo es von der badenden Judith in mütterliche Obhut genommen wird.

Der zweite Sommer, den Heinrich beim Oheim verbringt, führt wie der dritte nur zu einer einzigen Begegnung mit der schönen Freundin. Wieder taucht sie überraschend, gleich einer Waldgöttin, in der Nähe der Heidenstube auf. Wie schon oft, wandert er mit seiner Verwandtschaft und Anna zum Haus des Schulmeisters hinaus. «Da stand an einer erhöhten Stelle des Weges die schöne Judith unter einer dunklen Tanne, deren Stamm wie eine Säule von grauem Marmor emporstieg ... Sie schien mit der Zeit noch immer schöner zu werden und hatte die Arme übereinander geschlagen, eine Rosenknospe im Munde, mit welcher ihre Lippen nachlässig spielten.»

Das nächste Zusammentreffen gibt sich am späten Abend, nach Heinrichs Eintauchen in die Freuden des Volksfestes am Fasnachtfeuer. Von den barmherzigen Brüdern bedrängt sitzt sie da «in einem schlichten braunen Kleide, die Brust mit einem weißen Halstuche bedeckt, welches ein wenig ihren prächtigen Hals sehen ließ; um diesen lag eine feine Goldkette und verlor sich im Halstuche». Den Kahlkopf weist sie heim und spricht die Verse, die von seinem erfolglosen Kiltgang berichten. Auf dem Heimweg durch den föhnigen Vorfrühling wird sie für Heinrich zur Offenbarung der lockenden, lauen Nacht. «Die Nacht war dunkel, aber das Frauenhafte, Sichere und die Fülle ihres Wesens wirkte aus allen Umrissen ihrer Gestalt wie berauschend auf mich, daß ich alle Augenblicke hinüberschielen mußte, gleich einem angstvollen Wanderer, dem ein Feldgespenst zur Seite geht.» Durch die gewohnte Umgebung ihres Hauses und Dorfes sicherer gemacht, wird sie zur Verführerin: «Ogleich ich nun füglich meine Straße hätte ziehen können, leistete ich doch keinen Widerstand und folgte ihr unwillkürlich, als sie mich bei der Hand nahm und zwischen Hecken und Mauern durch ein dunkles Wirrsal führte, um ungesehen in ihr Haus zu gelangen.»

Die nun folgenden Szenen sind mit einer unvergleichlichen erotischen Kraft gesättigt. Zur verführerischen Naturhaftigkeit dieses Weibes tritt das Mütterliche, Bewahrende. Es strömt dem Knaben als übermächtige, warme Menschlichkeit entgegen und zwingt ihn zu rückhaltloser Offenheit der Gefühle und Gedanken.

Eine weitere Szene ist eng mit der Heidenstubenvision verknüpft: Judith im Gewand einer antiken Gottheit. Einmal tritt sie «hinter einer Säule (her-

vor), langsam die verfallenen Tempelstufen» herabsteigend. Das zweitemal ist ihr Bild mit dem eines «weiten Tempels» verwoben. Das sagt nichts gegen ihre Verbundenheit mit der Heimat, nichts gegen ihre Mütterlichkeit; es zeigt nur, daß sie uralten Gründen der Seele entstieg. Mit der antiken und zugleich heimatlichen Landschaft ist sie zum geheimnisschweren Symbol vereinigt. Erstaunlich ist jedoch, daß Anna mit ihr in der Gegend der Heidenstube zusammentrifft. Durch Römer angeregt, betrachtet Heinrich dessen italienische Studien: «Wenn ich eine blendendweiße Säulenreihe ansah und mit lebendiger Phantasie das Weben der heißen Luft zu fühlen glaubte, in welcher sie stand, so schien Judith plötzlich hinter einer Säule hervorzutreten, langsam die verfallenden Tempelstufen herabzusteigen und, mir winkend, in ein blühendes Oleandergebüsch zu verschwinden, unter welchem eine klare Quelle hervorfloß. Folgt meine Gedanken aber dahin, so sahen sie Anna im grünen Kleide an der Quelle sitzen, das silberne Krönchen auf dem Kopfe und silberblinkende Tränchen vergießend.»

Die Säule entspricht der dunklen Tanne, unter der Judith wartet, die verfallenden Tempelstufen gleichen den platten Steinen im Heidensee. Das wird durch ein anderes Bild bestätigt, in dem Judith als mythisch-antike Gottheit in die Heimatlandschaft gespiegelt ist, wobei Wirklichkeit und Vision noch stärker ineinander spielen. Heinrich gelangt in einen prächtigen großen Baumgarten, wo er immer nur einen Baum deutlich sieht, hinter dem sich die weiße Wand des Nebels schließt. «Es war daher, als ob man in einen weiten Tempel getreten, dessen Säulen von Räucherwolken und Seidengeweben umhüllt und von dessen Decke grüne Kränze mit goldenen und rubinfarbigen Früchten herabhingen. Plötzlich sah ich Judith mir entgegenkommen, welche einen großen Korb mit Äpfeln gefüllt in beiden Händen vor sich her trug, daß von der kräftigen Last die Korbweiden leise knarrten.»¹ Aus der Pomona wird unversehens die verführerische Eva: «Sie ging mir voran zu einem Baume, dessen Äste und Blätter edler gebaut schienen als die der übrigen, stieg auf einer Leiter einige Sprossen hinan und brach einige schön geformte und gefärbte Äpfel. Einen derselben, der noch im feuchten Dufte glänzte, biß sie mit ihren weißen Zähnen entzwei, gab mir die abgeissene Hälfte und fing an, die andere zu essen. Ich aß die meinige ebenfalls und rasch; sie war von der seltensten Frische und Gewürzigkeit,

¹ Noch in Lys' Bild von der Königin im Bade glauben wir das Urbild Judith nachwirken zu sehen, wenn Keller erzählt: «So trat sie ... dem Beschauer gerade entgegen, jeder Zoll ein majestätisches Weib, aus einem Lorbeergebüsch hervor, den ruhigen Blick auf das kühle Wasser gesenkt ... Das Beiwerk, die glänzenden Steine im Bach, die durchsichtigen spielenden Wellen, die stahlblauen Libellen darüber, die Blumen am Ufer, die Lorbeerbäumchen und endlich die Wolken am tiefblauen Himmel, alles war so frisch und leuchtend und doch so streng und fromm geformt, daß die sinnliche Gewalt, welche auf den reichen Gliedern der Hauptfigur herrschte, auf dem heiligsten Rechtsboden zu stehen schien.» (xviii, 127)

und ich konnte kaum erwarten, bis sie es mit dem zweiten Apfel ebenso machte. Als wir drei Früchte so gegessen ...» Das Spiel im nebligen Baumgarten wiederholt sich bald darauf. Die Mütterliche erscheint nun aber mehr als allgewaltige Geliebte eines unerfahrenen Knaben, wenn sie schmeichelnd in den Baum hinaufruft: «Komm herunter, du junger Vogel, der so artig singt!»

Die großartigste Offenbarung ihrer Gestalt bringt die Badeszene. Sie steigert sie vollends ins Mythische. In ihrer ganz Natur gewordenen Erscheinung ist die menschliche Person aufgelöst; was bleibt, ist, in überlebensgroße Schönheit getaucht, nur Sommernacht, Waldwasser, geheimnisgesättigte Landschaft. «Sie rauschte mutwillig und rasch durch die Gebüschse oder knickte halb unmutig manchen grünen Zweig, mit dem sie mir ins Gesicht schlug, als ob sie damit alles wegzaubern wollte, was zwischen mir und ihr lag, die Jahre, die fremde Liebe und den ungleichen Stand. Sie wurde dann ganz anders als sie erst in der Stube gewesen und förmlich boshaft ... Es wurde mir zu Mute, wie wenn Judith sich aufgelöst hätte und still in die Natur verschwunden wäre.»

Je länger man den Erscheinungen Judiths im ersten «Grünen Heinrich» nachgeht, desto mehr verdichtet sich der Eindruck, daß sie nicht aus sich selbst lebe, sondern die weibgewordene Heimatlandschaft sei, aus der sie so beharrlich herauswächst. Ohne umgebende Natur ist sie undenkbar, umgekehrt prägt sich die Landschaft der Jugendgeschichte vor allem durch ihre Gestaltwerdung in Judith unauslöschlich ein. Das Mythische und Visionäre an ihr ist aber immer so weit ins Menschliche gezogen und mit ihm zur Einheit verschmolzen, daß ihr Handeln im Rahmen der Dorfidylle gerade noch glaubhaft erscheint. Auch in den Judithkapiteln ist dieses Transzendieren das Hauptmerkmal, ja das eigentliche Geheimnis von Kellers Kunst. Es scheint, als ob er sich auch hier nur schwer von in lyrischer Schau empfangenen inneren Bildern habe lösen können. Die beinahe monotone Eigenwilligkeit von Judiths Auftreten und die nur angedeutete Motivierung ihres Handelns weisen darauf hin. Dem Verharren in der inneren Schau dürfte es auch zuzuschreiben sein, wenn Annas Zusammentreffen mit der Nebenbuhlerin – etwa am Bach beim Heidensee – ohne die geringste Steigerung der epischen Spannung verläuft; Judith grüßt gleichmütig «Eines um das Andere, ohne sich in ein Gespräch einzulassen». Von Eifersucht zwischen den zwei Frauen ist auch sonst kaum die Rede. Dahin gehört auch die Frage nach ihrer seelischen Entwicklung, die ein Blick auf die zweite Fassung des Romans am ehesten beantworten kann.

Auf Grund dieser Beobachtungen dürfen wir erwarten, der Gestalt der Judith auch in den Gedichten zu begegnen, die während der Konzeption des Romans entstanden sind.

In zwei Gedichten der Sammlung von 1846 finden sich die frühesten, wenn auch noch vagen Anklänge an sie. Das frühere, mit «Sommer II» über-

schrieben, ist im Sommer 1844 in Glattfelden entstanden. Es erscheint darin die Landschaft der Jugendgeschichte: hügelig gewelltes Mittelland, grün in grün, von weichen Buchenschlägen gesäumt. In ihr wandelt verträumt Heinrich, in grünen Samt gehüllt: in die Natur eingehend, verschmilzt er mit ihr zu sommerlich-erdhafter Einheit. Und man glaubt die mütterliche Geliebte aus den sanften Weiten dieser Landschaft heraussteigen zu sehen, wenn es heißt:

Mir ist: ich trag ein grünes Kleid
Von Sammet, und die weiche Hand
Von einer schweigsam stillen Maid
Streicht es mit ordnendem Verstand.

Wie sie so freundlich sich bemüht,
Trag ich die leichte Unruh gern,
Indes sie mir ins Auge sieht
Mit ihres Auges blauem Stern.

So deckt der weiche Buchenschlag
Gleich einem grünen Sammtgewand,
Soweit mein Auge reichen mag,
Das hügelübergroße Land.

Und sachte streicht darüber hin
Mit linder Hand ein leiser West;
Der Himmel hoch mit stillem Glühn
Sein blaues Aug drauf ruhen läßt.

Uns beiden ist, dem Land und mir,
So innerlich, von Grund aus, wohl –

Sichtbarer geht im «Abendlied an die Natur» der Stern Judiths auf; es entstand im Sommer 1845, ebenfalls in Glattfelden:

Hüll mich in deine grünen Decken
Und lulle mich mit Liedern ein!

Hier wird noch bewußter die Mutter-Geliebte beschworen; sie soll ihr Kind mit Liedern in den Schlaf singen, bis sein einziges Verlangen, «im Traum zu ruhn durch deine Nacht», erfüllt ist. Zuletzt wird die pantheistische Sehnsucht nach Vereinigung mit der mütterlichen Natur in glühenden Versen wiederholt:

Und sollte mich mein Stündchen finden,
Schnell decke mich mit Rasen zu!
O selig Sterben und Verschwinden
In deines Urgrunds tiefste Ruh!

Kellers Mutterliebe, die in seiner Lyrik sonst nirgends anklingt, ist hier in mythischer Verhüllung auf die Mutter Natur übertragen, in der man vag die Umrisse Judiths erkennen kann.

In den «Gedichten» von 1846, die noch ganz im Zeichen Annas stehen, taucht auch eine erste Ahnung der dämonischen Judith auf: im Bild der Nixe des iv. Liebesliedes¹. Es ist, als habe sich Judith in die «Siebenundzwanzig Liebeslieder» verirrt. Man glaubt mit Heinrich am Heidensee zu stehen, der in der Mitte zwischen dem Häuschen des Schulmeisters und dem Dorf liegt, wie ja auch in der inneren Topographie des Romans die Heidenstube mit dem Waldsee die Trennungslinie zwischen Annas und Judiths Reich bildet. Zum erstenmal steigt das große Gegenbild aus der Flut:

Aber aus dem Grunde sprüht
Überdies ein Quell hervor,
Welcher heiß lebendig glüht
Durch die stille Flut empor.

Und im Quelle badest *du*,
Eine Nix' mit goldnem Haar!
Oben deckt den Zauber zu
Das Gewässer, glatt und klar.

Die Eintragung im «Traumbuch» vom 15. September 1847 erzählt den Traum von einem fünfzehnjährigen Mädchen, das sich verdoppelt, ohne daß der Träumer sich darüber verwundert. «Sie waren ganz gleich, nur mit dem Unterschiede einer etwas jüngeren und älteren Schwester.» In der Nacht nach dieser Aufzeichnung folgt der Traum von der Mutter; zugleich spielt Luise Rieter hinein, wenn es heißt: «Ich glaube, ich träumte von der Winterthurerin.» Bald darauf besucht Keller im Traum Glattfelden. Es ist, als wohnte man der Geburt der Judith-Figur bei, die, aus der Jugendgeliebten, aus Gretchen, der Mutter, Marie Melos und der Winterthurerin zusammengesetzt, langsam Gestalt annimmt. Vielleicht hat auch hier ein reales Erlebnis äußerlich mitgespielt.²

Mit der Nixe bewegen wir uns bereits im Bannkreis der «Neueren Gedichte», die Kellers sinnlichere Lyrik der späteren Vierzigerjahre enthalten. In der «Winternacht» ist das Motiv des aus dem Waldsee auftauchenden

¹ Später «Nixe im Grundquell» betitelt (I, 97)

² Nach den Untersuchungen Fritz Hunzikers steht jedenfalls fest, daß in Glattfelden der Name Judith recht verbreitet war und daß eine Glattfeldner Base Kellers, die denselben Namen trug, nach Amerika auswanderte. Eine junge, mit Keller entfernt verwandte Witwe namens Judith «soll sich durch ihre Schönheit ausgezeichnet und sich mannigfacher Huldigungen seitens des stärkeren Geschlechts erfreut haben ... Auch Keller, so wird berichtet, stattete ihr, wenn er im Dorfe weilte, nicht ungern hie und da einen Besuch ab.» (Hunziker 1911, S. 59)

Weibes viel großartiger und statt in sommerlicher in winterlicher Szenerie gestaltet.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
Bis sein Wipfel in dem Eis gefror;
An den Ästen klomm die Nix' herauf,
Schaute durch das grüne Eis empor.

Das dünne Glas, auf dem der Erschauernde steht, scheidet ihn von den Lockungen der schwarzen Tiefe, aus der die um Erlösung Bittende herauflugt. Gebannt betrachtet er «ihre weiße Schönheit Glied für Glied» und ihre Züge:

Ich vergeß das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Vor diesen Versen stellen sich ungerufen die Worte ein, die die Badeszene im Roman beschließen: «Ich fühlte sonderbarer Weise die Schuld dieses Abenteuers allein auf mir ruhen, obgleich ich mich leidend dabei verhalten, während ich schon empfand, wie unauslöschlich der nächtliche Spuk die glänzende Gestalt für immer meinen Sinnen eingeprägt sei und wie ein weißes Feuer in meinem Gehirne und in meinem Blute umging.» Beide Male liegt besonderer Nachdruck auf der magischen Weiße vor dunklem Grund, beide Male wird die Unauslöschlichkeit des nächtlichen Spuks betont. Kein Zweifel, wir haben es auch hier mit der lyrisch geformten Vorahnung der Badeszene zu tun.

Ein weiterer Anklang begegnet im Gedicht «Walpurgis» (im Zyklus «Von Weibern»), das schon im Titel auf die Heiden- und Hexennacht hinweist. Aus dem sommerlichen Waldsee auftauchend, durchbricht hier das Wasserweib¹ die winterliche Eisdecke und zeigt seine Schönheit unverhüllt:

Am Wald, in dem grünen
Unheimlichen See,
Da wohnt ein Nachtweib,
Das ist weiß wie der Schnee.

In der fünften Strophe wird der epische Einschlag, also die Nähe zum «Grünen Heinrich», am deutlichsten:

Jüngst, als ich im Mondschein
Am Waldwasser stand,
Fuhr sie auf ohne Schleier,
Ohne alles Gewand!

Alle aus dem Roman bekannten Begleitumstände sind hier vorhanden: der Mondschein, das Waldwasser, Heinrichs versunkenes Träumen und

¹ Daß aus der «Nixe» des vorigen Gedichts ein «Nachtweib» oder «Spukweib» geworden ist, bedeutet vielleicht auch eine wachsende Entzauberung der Vision, eine bewußtere Hinwendung zur epischen Gestalt.

Betrachten, die hüllenlose Offenbarung der nächtlichen Schönheit. Stärkste Übereinstimmung zeigt die Strophe:

Es schwammen ihre Glieder
In der taghellen Nacht;
Der Himmel war trunken
Von der höllischen Pracht.

Im «Grünen Heinrich» heißt es: «Sie war bis unter die Brust im Wasser; sie näherte sich im Bogen und ich drehete mich magnetisch nach ihren Bewegungen. Jetzt trat sie aus dem schief über das Fließchen fallenden Schlag-schatten und erschien plötzlich im Mondlichte; zugleich erreichte sie bald das Ufer und stieg immer höher aus dem Wasser und dieses rauschte jetzt glänzend von ihren Hüften und Knien zurück. Jetzt setzte sie den triefenden weißen Fuß auf die trockenen Steine, sah mich an und ich sie; sie war nur noch drei Schritte von mir und stand einen Augenblick still; ich sah jedes Glied in dem hellen Lichte deutlich, aber wie fabelhaft vergrößert und verschönt, gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde.» Heinrich, der unwillkürlich bis unter die Bäume zurückgewichen ist, wird es, wie Judith selbst, unheimlich; er tritt hervor und bricht den Bann. Dem entspricht im Gedicht die letzte Strophe:

Aber ich hab entblößt
Meine lebendige Brust;
Da hat sie mit Schande
Versinken gemußt!

Das erst in der zweiten Auflage hinzugekommene «Seemärchen» und die «Trochäen» der «Neueren Gedichte» weisen mittelbar auf das Nixen- und Bademotiv hin: das «Seemärchen» wandelt es in heinesierendem Ton ab, die «Trochäen» haben noch spürbaren inneren Bezug auf die Badeszene. Bezeichnend ist die Entzauberung des Vorgangs: die sommernächliche Walddesschwüle ist zur Taghelle geworden, der Wald wird als einzelne Esche fixiert, aus der romantischen Nixe ist «ein schönes Fräulein» geworden. Gleich geblieben ist die Haltung des betrachtenden Ich, das «die Holde» als «arger Müßiggänger» belauscht.

Von einzelnen Ghaselen abgesehen, bietet vor allem der spielerische Zyklus «Von Weibern» weitere Belege. Er ist von Heines zynischen «Neuen Gedichten» (1844)¹ beeinflusst. Seine sechzehn² Variationen über verschiedene Frauennamen, «wunderliche Klänge, von denen ich selbst nicht recht weiß, wie sie entstanden», umkreisen fast ausnahmslos den Typus Judith,

¹ Besonders von «Verschiedene» (Heine II, 31)

² Auch der «Liebesspiegel» umfaßt sechzehn Lieder

da hier eine männliche Erotik spricht, die in den «Gedichten» von 1846 noch undenkbar gewesen war. Sie spielen in der baumbestandenen Umgebung von Judiths Hof oder im Hause selbst, während ihre Gestalt bisher immer in freier Landschaft oder bei der Heidenstube mit dem Waldsee auftrat.

«Regina» tönt die in der Jugendgeschichte immer wiederkehrende Szene von Heinrichs Besuch bei seiner Base an, die ihn im Haus, im Garten oder unter ihren Obstbäumen erwartet:

Mein Schatz sitzt im Garten,
Kehrt den Rücken dem Tal
Und verbirgt mir ihrer Augen
Himmlischen Strahl.

Ihr goldbrauner Haarwuchs
Weht über den Zaun;
Ihren Mund und ihre Augen
Doch läßt sie nicht schaun.

Unversehens verfließt der realistische Umriß, der Schatz zeigt sein Lorelei-Anlitz:

Sie lasset erklingen
Ihrer Stimme Getön.
O du boshafte Hexe,
Wie klingt es so schön!

Von «Regina» und «Therese» ist es nur ein Schritt bis zu «Aurelie» und zu einzelnen im Sommer 1847 entstandenen Ghaselen, die in die Nähe der Reihe «Von Weibern» gehören. Auch hier gewinnt die Figur der Judith festere Umrisse, vor allem im XI. und XII. Ghasel, die eine im Roman immer wiederkehrende Situation festhalten. Von der Schauspielerin, die nach der «Faust»-Aufführung die kleine Meerkatze im mitternächtlichen Theatersaal findet, heißt es: «Wir sahen uns unverwandt an; ich erkannte jetzt ihre Züge wohl, sie hatte ein weißes Nachtkleid umgeschlagen, Hals und Schultern waren entblößt und gaben einen milden Schein, wie nächtlicher Schnee. Ich witterte also gleich das warme Leben, und der abenteuerliche Mut, den ich dem Gespenste gegenüber empfunden hatte, verwandelte sich in die natürliche Blödigkeit vor dem lebendigen Weibe ...» In Judiths Haus: «Während der Kaffee singend kochte, ging sie in die Stube, um ihr Halstuch abzulegen und ihr Sonntagskleid auszuziehen, und kam im weißen Untergewande zurück, mit bloßen Armen, und aus der schneeweißen Leinwand enthüllten sich mit blendender Schönheit ihre Schultern ... Indem ich sie unverwandt anschaute, entwirrte sich mein flimmernder Blick an der ruhigen Klarheit dieser Formen ... und meine Augen ruhten ... auf der Höhe

der Brust, welche still und groß aus dem frischen Linnen emporstieg und in unmittelbarster Nähe vor meinem Blicke glänzte wie die ewige Heimat des Glückes.» Neben diese Stellen halte man die Verse von XI und XII, die durch ihren unspielerischen Ton aus dem Rahmen der übrigen «Ghaselen» fallen:

Als ich an deiner Frühlingsbrust zwiefachem Himmel geruht,
In königlicher Ruhe stolz hinwogte unser Blut:
Von *diesem* Himmel unverwandt sah ich zum andern auf
Und schaute in den Hesperus mit frohem, stillem Mut.

Besonders XII atmet die vorfrühlinghafte Schwere der schwülen Faschnachtsnacht:

Dies ist eine heilige Lenzmitternacht, o höre:
Drangvoll alle Quellen gehn, laut rauschen ihre Chöre!
Tag und Nächte gleichen sich, hell zuckt ein Wetterschein,
Lieblich aber, als ob ihn nur Blütendunst geböre!

Löse auf dein wallend Haar, weit laß es sich zerstreun,
Schwöre, daß ein jegliches mein nur, o mein gehöre!
Löse deine Schleier auf, die Liebesbrust zu weihn,
Bade sie im Wetterschein; mich treu zu lieben schwöre!

Diese beiden Stücke wurden nicht in die «Gesammelten Gedichte» aufgenommen, sicher nicht nur der vermeintlichen Dezenz zuliebe, sondern aus künstlerischen Gründen und weil Keller befürchten mochte, es ließe sich aus ihnen allzu Persönliches lesen.¹ Aus demselben Willen zur Verhüllung, dem sich auch der «Liebesspiegel» fügen mußte, hat er wohl die zweite Strophe in «Regina» verniedlicht², in «Therese» aus der «Meermuschel auf dem Schrank meiner Bas» ein im Grase liegendes leeres «Schneckhäusel» gemacht, die letzte Strophe der «Helene» gestrichen und das «Creszenz»-Gedicht in ein Scherzo ausklingen lassen.

«Salome» gibt der Eifersucht Judiths Ausdruck, die im «Grünen Heinrich» selten und nur mittelbar anklingt. Der Rivalin Anna wird bedeutet, wenn auch im Plural «Jungfrauen» verschleiert:

O ihr Jungfrauen im Land,
Von dem Berg und über See:
Überlaßt mir den Schönsten,
Sonst tut ihr mir weh!

¹ Ähnliches gilt auch für die Streichung der Badeszene im «Grünen Heinrich»: es sollte vor allem das Dämonische in Judith getilgt werden.

² Vgl. S. 78 und «Gesammelte Gedichte» (II₁) S. 92:
Den Rotmund, das Weißkinn
Doch läßt sie nicht schau'n.

In der dritten Strophe wird der Angerufene aufgefordert, seinen Stolz abzulegen und sich zu ergeben:

Er soll sich unterwerfen
Zum Ruhm uns und Preis!
Und er soll sich nicht rühren,
Nicht laut und nicht leis!

In der letzten Strophe beansprucht die Ältere den Stolzen für sich allein. Sie will ihn die Liebe, «ein feurig Schwert», kennen lehren.

«Helene» ruft noch deutlicher eine typische Situation der Jugendgeschichte herauf:

Tretet ein, hoher Krieger,
Der sein Herz mir ergab!
Legt den purpurnen Mantel
Und die Goldsporen ab!

Es ist Judith, die den zögernden Halbwüchsigen in ihr Haus treten und sich ihr unterwerfen heißt; und da er seine phantastische Verkleidung ablegen soll, darf man vielleicht an die Szenen nach dem Tellspiel denken, die er als Ritter Rudenz bestreitet. Heinrich soll sich zum Bauersmann erniedrigen, das heißt Judiths Stand angleichen. Ob hier nicht der Zwiespalt des außerhalb der bauerlichen und der bürgerlichen Welt stehenden grünen Heinrich und eine seiner möglichen Lösungen gesehen ist? Kellers Jugendwerk ist voll versteckter Anspielungen auf diesen Konflikt. Die Strophen

Nun befiehlt Leib und Seele
Dem heiligen Christ!
Denn ihr seid verkauft,
Wo kein Erlösen mehr ist!

Seid der Liebe verfallen
Und verpfändet euer Blut!
Müset leiden und brennen
In ewiger Glut!

erinnern an Heinrichs Geständnis seiner ungleichen Liebe zu Anna und Judith: während er für Anna alle Mühsale ertragen und vor ihr gut und rein erscheinen möchte, würde er sich von Judith zum Beweis seiner Liebe ein Messer durch die Brust stoßen und sein Blut ruhig auf ihren Schoß fließen lassen.

«Das rote Bärbchen» hätte thematisch mit dem Judith-Kreis nichts gemein, wenn nicht die Szenerie unverwechselbar auf Glattfelden hindeutete. Bärbchen, die Ungeliebte und Verschmähte, ist ein Selbstbildnis des Dichters. Die frühlinghafte Welt ringsum «nennt und fühlt sich Braut», nur sie

entbehrt den Gespan. In der letzten Strophe klingt der Klageruf der Abgeschiedenheit nicht weniger tief als aus den «Nacht»-Terzinen:

Gott! was hab ich denn getan,
Daß ich ohne Lenzgespan,
Ohne einen süßen Kuß,
Ungeliebet sterben muß?

Endlich darf man in «Kunigunde», «Creszenz» und der «Schönen Wirtin» vielleicht das Schicksal der alternden Judith vorgeahnt sehen. In «Kunigunde» streifen die dritte und vierte Strophe ihre Erzählung von den abgewiesenen Freiern:

Sie war die feinste Blume,
Berühmt im Land;
Es warben Reich und Arme
Um ihre Hand.

Auch in der «Schönen Wirtin» dämmert hinter der Klage um verschwundene Schönheit leise das Bild der vereinsamten Judith. «Creszenz» wandelt dasselbe Thema elegisch ab, entrückt aber den Schauplatz in himmlische Ferne. Der «Silberschleier» und die gesprungene Harfensaite, die «mir erschreckend durch die Seele klingt», lassen aufhorchen; man vernimmt nochmals die Töne des «Jugendgedenkens», die, gleich «Creszenz», zu Preis und Erinnerung der versunkenen Zeit magisch anklingen.

Zwischen der Lyrik und den Judith-Kapiteln des «Grünen Heinrich» bestehen also mannigfache Beziehungen. Sie verengern sich nicht selten zu offensichtlicher Übereinstimmung. Die erste Gruppe, mit «Winternacht» und «Walpurgis» als Hauptvertretern, führt aus den Anfängen mythisch geschauter Landschaft zu der visionären Badeszene, wobei häufige Ansätze zur Auflösung ins Bildhafte und Erzählende zu beobachten sind. Die zweite, umfangreichere Gruppe bildet jene Handlungsteile des Romans vor, die nicht in der Badeszene aufgingen. Einige dieser Gedichte münden in offene Erotik aus, der Ton der Liebesromanzen in den «Neueren Gedichten» scheint sich von hier aus entwickelt zu haben.¹ In einigen Gedichten klingt das weitere Schicksal Judiths und Heinrichs an.

Vor allem «Die Winzerin» weist auf den untragischen Schluß und damit auf eine mögliche Rückkehr Judiths. Hier erscheint eine Parallelfigur zu Judith, die, ein Liebe heischendes Weib wie diese, in die fruchtschwere Heimatlandschaft hineingestellt ist; wie Judith hat sie «den Durst noch nie, das Sehnen nie gestillet», und von ihrem Liebsten heißt es:

¹ Zum Beispiel «Waldliebe» (xv₁, 112)

Ratlos verließ der Knabe dich,
Ein Mann kehrt dir nun wieder!

Bedenkt man Kellers Ringen um den Schluß seines Romans, wie es aus verschiedenen Äußerungen schon der späten Vierzigerjahre verbrieft ist, so darf man vermuten, er habe schon früh auch Judiths Rückkehr erwogen. Das spräche für einen möglichen Zusammenhang der «Winzerin» mit dem Ende des zweiten «Grünen Heinrich». Nur war es ihm zur Zeit des ersten noch nicht möglich, «das Band, das (Heinrich) nach rückwärts an die Menschheit knüpft ... in die Hände zu fassen» und «das lose halbe Ende desselben, das nach vorwärts führt», so anzuknüpfen, daß Heinrichs Einmünden in die bürgerliche Bahn hätte Tatsache werden können. Möglicherweise bedurfte es dann nur noch des äußeren Anstoßes durch Theodor Storm, um den längst gehegten Plan zu verwirklichen. Sollten diese Zusammenhänge nicht zu Recht bestehen, so bedarf doch Judiths Rückkehr, wie sie das letzte Kapitel nun erzählt, noch einer kurzen Betrachtung.

Ermüdet von den Geschäften des amtlichen Alltags, spürt Heinrich das Verlangen, «noch einen Gang in Einsamkeit zu machen». Er gelangt «in ein enges, abgeschiedenes Tal zwischen zwei grünen Berglehnen», das wir unschwer als das oft durchwanderte Heimattal erkennen. Er hat sich kaum «an eine kleine begrünte Erdwelle» geworfen, wo er sich alten Erinnerungen überläßt, als ihn der Wunsch überkommt, der in den ersten von Judith redenden Naturgedichten ausgesprochen ist: «Am besten wäre es', dachte ich, 'du lägest unter dieser sanften Erdbrust¹ und wüßtest von nichts! Still und lieblich wäre es hier zu ruhen!' Nach diesem nicht mehr neuen Seufzer ließ ich die Augen von ungefähr an der gegenüberliegenden Berghalde schweifen, an deren halber Höhe ein Felsband von grauer Nagelfluhe zu Tage trat. Ebenso von ungefähr sah ich eine leichte Gestalt von der gleichen grauen Farbe längs dem Felsbande hingleiten oder schweben, und da die Halde von der Abendsonne beleuchtet war, sah man gleichzeitig auch den Schatten der Gestalt an der Wand mitgleiten ...» Wie einst bei ihrem ersten Erscheinen in der sommerlichen Heimatlandschaft tritt sie hier, in der rund dreißig Jahre später geschriebenen Fassung, aus den heimatlichen Fluren heraus. Und wieder ist es die Heidenstube, wo Heinrich ihrer zuerst ansichtig wird, nur daß noch eindringlicher als früher ihr Verwachsensein mit dem Felsband betont ist.

Mit welcher ungebrochener Kraft der inneren Schau gelingt es dem gealterten Dichter des «Verlorenen Lachens», das lange versunkene Bild Judiths noch einmal aus den Tiefen der Vergangenheit heraufzubeschwören! Nichts kann schlagender beweisen, daß diese Gestalt aus naturmythischen

¹ Vgl. S. 74

Anfängen heraus geschaffen wurde. Keller wird bis zum Schluß nicht müde, ihre Naturhaftigkeit eindringlich zu machen: «Jugendglück, Heimat, Zufriedenheit, alles schien mir seltsamerweise mit Judith zurückgekehrt zu sein.» Der heimatlichen Natur selbst vertraut sich Heinrich, indem er der «wundersamen Frauenerscheinung» – der Ton liegt auf Erscheinung – sein spätes Geschick in die Hände legt, und er braucht nur ihre Stimme zu hören, «um die Stimme der Natur selbst zu vernehmen». Darum äußert er den Wunsch: «Unter Gottes freiem Himmel wollen wir unsere Sache zu Ende führen», und die Vereinigten besteigen «den Berg mit der Nagelfluhe», um am «Tisch Gottes», auf der Scheitelhöhe des Heimatberges, ihr ferneres Geschick zu bestimmen. «Dort standen, weit in das Land ragend, zwei mächtige uralte Eichbäume, unter welchen eine Bank und ein steinerner ganz bemooster Tisch sich befanden. Vor der christlichen Zeit sollte hier eine Kultusstätte, später eine Dingstätte gewesen sein und von letzterer Bestimmung der Tisch herrühren.»

Dieses letzte Kapitel erinnert an die großen Heimatgedichte, in denen Keller, wie Heinrich und Judith, in die Tiefen der Vorzeit eintaucht. Die Frauengestalt dieser Szene aber erscheint nochmals als das tiefste Sinnbild seiner pantheistischen Sehnsucht nach Erfüllung.

TRAUM

Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst.
Jean Paul

DIE deutsche Romantik hat wie kaum eine andere Epoche den Traum ernst genommen und ihn dichterisch fruchtbar gemacht. Er war ihr eines der wichtigsten Mittel, Übersinnliches zu gestalten. Daraus ergab sich unter anderm eine bis ins Virtuose gesteigerte Handhabung des Traums als Darstellungsform, beispielsweise als Romaneinlage. Der junge Keller zeigt sich auch darin als Erbe der Romantiker, wenn auch seine Einstellung zum Traum wesentlich anders ist. Es kann sich hier nicht darum handeln, dieses Verhältnis umfassend darzustellen. Wir beabsichtigen auch nicht, Kategorien und Begriffe der modernen Psychologie an Kellers Traumdichtungen heranzutragen. Es soll einfach der Traum als ebenbürtiges Motiv in unsere Untersuchung hineingestellt, das heißt in engem Zusammenhang mit den übrigen Motivkreisen betrachtet werden.

Bereits die ersten Versuche des Achtzehnjährigen verraten seine Vorliebe für den Traum. Daß er sich epigonisch an spätromantische Vorbilder anlehnt, ist weniger bedeutsam, als daß er seine noch tastenden Aussagen der Traumform anvertraut.

Man lese daraufhin etwa den in Band xx, Seite 174 mitgeteilten Versuch, der im Februar 1837 niedergeschrieben wurde. Der junge Keller steht, einem träumerisch Trunkenen gleich, an einem mondbeschiedenen «melancholischen Gewässer», auf dessen Märchengrund er die Gestalten seiner krausen Phantasie erblickt. Was bedeutet diese etwas geschmacklose Art, sich aus der Traumphantasie reißen zu lassen, neben dem Erscheinen des Traummotivs an sich? Vielleicht darf man darin einen frühesten Keim zur Vorstellung vom Heidensee erkennen. Die Einzelzüge sprechen dafür: Nacht, Mondschein, Traumschönheit der Ich-Spiegelung, die sich in Phantasiegestalten auflöst, das Erwachen in die nüchterne Wirklichkeit.

Auch in der Jean Paulschen Phantasie «Eine Nacht auf dem Uetliberg» erscheint als Kernstück ein Traum, in dem der naturtrunkene Jüngling zur Erkenntnis Gottes gelangt. Besser: Gott schaut, denn auch hier beobachtet er das Traumgesetz, daß die Begriffe der Tageswirklichkeit sich in schillernde Bilder umsetzen. Auffallende Einzelzüge sind die «paradiesische Landschaft» und der «freundliche Greis», der an die Erscheinung Gottvaters in den «Liebesliedern» erinnert.

Wie bewußt Keller schon 1837 seine Träume hegt, beweist sein Brief an Johann Müller vom 29. Juni. Schon hier erscheint das einsame Schwärmen in der freien Natur in Verbindung mit dem Traum. So schreibt er: «Die Einsamkeit, verbunden mit dem ruhigen Anschauen der Natur, mit einem klaren, heiteren Bewußtsein seines Glaubens über Schöpfung und Schöpfer, und verbunden mit einigen Widerwärtigkeiten von außen, ist, ich behaupt' es, die einzige wahre Schule für einen Geist von edeln Anlagen; und wer nicht seine schönsten Träume in der Einsamkeit träumt, ... wer sich nicht selbst genug, wer nicht die erste und beste Unterhaltung in sich selbst, in der Tiefe seines eigenen Ichs findet – der schiebe seine Ansprüche auf Geistesgröße bescheidenlich in die Tasche ...» Und weiter: «Ich fordre (vom wahren Menschen) das Talent, sich in jedem Bach, an der kleinsten Quelle wie am gestirnten Himmel unterhalten zu können ... Ich fordre von ihm die Gabe, aus jeder Wolke einen Traum ziehen (zu können) ...»

Wohl in das Jahr 1838 oder 1839 fällt ein undatiertes heinesierendes Gedicht, das zwei inhaltlich zunächst unklare Traumerzählungen einschließt. Bedenkt man die Lage, aus der die Phantasien aufsteigen, so tut sich eine überraschende Perspektive auf: wir sehen den jungen Träumer und Müßiggänger vor uns, und seine Figur wird bedeutsamer als der Traumstoff:

Die Abendwinde durchirren
Die Dämmerung kreuz und quer;
Die alten Fensterlein klirren
In meine Kammer hinein.

Auf meinem Stuhle ich reite
Und träume wohl dies und das,
Mein Geist entflieht in die Weite
Und schweift über Land und Meer.

Vollends glauben wir ein frühestes, noch ganz im Unbewußten schlummerndes Selbstporträt zu betrachten, wenn es weiter heißt:

Schon schlief ich auf meinem Stuhle,
Da ruft mir die Mutter frisch:
Mein Söhnlein, komme herunter,
Die Suppe steht auf dem Tisch!
.....
Und eh ich mich noch erhoben,
Hat schon meine Phantasie
Ein neues Traumbild gewoben,
Das locket zu reizend mich.

So mag der kleine Gottfried, von «Frau Margret» heimkehrend, mit seiner überwachen Phantasie im Tagtraum weiter ausgesponnen haben, was er dort aufgeschnappt hatte. Jedenfalls findet sich im «Grünen Heinrich» zu dem eben genannten Gedicht ein Gegenstück.¹

1843 ist das Jahr der Absage an die Malerillusionen. So ist es nicht verwunderlich, daß sich nach der Münchner Misere und dem Aufbrechen des Dichtertums auch Kellers Verhältnis zum Traum wandelt und vertieft. Ein wichtiges Zeugnis dafür ist das «Tagebuch»; es entschädigt uns einigermaßen für das über den Münchnerjahren liegende Dunkel. Doch zeigt gerade dieses Dokument, wie ichbefangen er noch um die Gestaltung seiner Jugendnot ringt; den Augenblick der Kristallisation aufzuspüren, gelingt erst in den gleichzeitigen Gedichten. Dem Lyriker steigen aus Traumtiefen die Verse auf, die vor allen andern den Keim des Romans in sich tragen und deren völlig neuer Ton von der Erschütterung zeugt, die der Geburt des grünen Heinrich vorausgegangen sein muß. In den Terzinen «Eine Nacht 1-3» scheint noch nichts auf bewußte Gestaltung zu deuten; unmittelbar aus der Traumstimmung, von der wir wissen, daß sie Keller oft wochen-, ja monatelang mit manchen Einzelheiten gegenwärtig blieb, ist das Gedicht zu Papier gebracht. Das Verfließen wechselnder Traumbilder mit der Wirklichkeit drängt die Vermutung auf, daß wir es mit demselben schöpferischen Vorgang zu tun haben, dem der Roman seine in großen Symbolen redende Lebenssprache verdankt. Hier weht zum erstenmal jene bekennnishaft Herbheit, die dem «Grünen Heinrich» seinen einzigartigen Grundton gibt. Nur erscheint noch in magisch-ichhaftem Ineinander, was im Roman mythisch entfaltet ist.

Erinnern wir uns daran, was die «Nacht»-Terzinen aussagen. Aus verworrenen Liebesträumen aufschreckend, versucht der Dichter zu fassen, was ihn in tödliche Angst versetzt hat. In wildem Reigen jagen die verpuschten Kinderjahre vorüber, die ihn an seiner Zukunft verzweifeln lassen. Das Blut stockt in seinen Adern, mit heißen Tränen füllen sich die Augen, die in traumhaft gesteigerter Beklemmung zum zweitenmal mitansehen müssen, wie sein ganzes bisheriges Dasein im Sumpf endet. So tief ist die Verzweiflung, daß selbst die Sonne erlebend ins Nichts hinabstürzt und der Entsetzte bewußtlos hinsinkt. Er fällt in einen zweiten Traum. «Ein abgelebter Greis», sitzt er in der alten Stadtschule, um endlich das zu lernen, worum ihn die Verbannung gebracht hat. Vergeblich ist sein Bemühen, zu spät seine Einsicht; erneut wird er ausgejagt unter den Klängen des alten Kirchenliedes, dessen «fromme Töne» den Fliehenden höhnisch verfolgen. Er weiß nur noch einen Ausweg: fort, hinaus zur Mutter Natur. Im dritten Teil glaubt der Gehetzte, einem bösen Traum entronnen zu sein. Jetzt, wo

¹ Vgl. S. 26

er den Weg zur erlösenden Natur gefunden hat, kann ihm nichts mehr geschehen. Sie empfängt ihn mit einem milden Herbsttag, in dessen dämmerigem Gehölz er endlich jenes Waldwasser erreicht, das ihm aus glänzender Tiefe sein Ebenbild entgegenhält. Er tut die schicksalhafte Frage nach dem Sinn seines Lebens, aus dem Doppelgrund des spiegelnden Sees steigt die erlösende Antwort. Tief unten ruht sein altes Weh, mit neuer Kraft kehrt er in das Leben zurück.

Auch im ersten «Grünen Heinrich» steht die verlorene Kindheit mit ihrer Schulnot und der Verbannung Heinrichs am Anfang; die von Träumen und Tränen begleitete Flucht zur Mutter Natur leitet die seelische Gesundung des in seinem Mark Getroffenen ein. Die Partien der «Nacht»-Terzinen wie die der Jugendgeschichte, die von der vertanen Kindheit und von der Rettung in die sanfte Gewalt der mütterlichen Natur reden, zeigen eine besonders eindringliche musikalisch-rhythmische Sprache. Es besteht eine weitgehende Identität der lyrischen und der epischen Fassung dieses Motivs. Die Terzinen sind aber beinahe zehn Jahre älter als die entsprechenden Romanstellen. Wir wohnen in ihnen der Geburt des grünen Heinrich bei, der als symbolisch erhöhtes Ich aus Traumtiefen aufsteigt. Noch fehlen Anna und Judith, noch fehlt die Künstlergeschichte. Nur erst der Kristallisationspunkt ist da, um den sich die weiteren Hauptmotive lagern werden.

Das erklärt auch die unorganische Komposition der ersten Romanfassung. Keller konnte sich von der bannenden, statischen Bildmächtigkeit seiner großen Romangestalten lange nicht lösen. Erst in den Fünfzigerjahren, nach dem Erscheinen des «Grünen Heinrich» und der Niederschrift der ersten Novellen, überschattete der sinnenhafte Epiker den magischen Träumer allmählich. Die Terzinenform von «Eine Nacht» wäre zwar, im Gegensatz zum Sonett oder Ghasel, zu einer epischen Ausweitung des Traumerlebnisses geeignet gewesen, wie man überhaupt in Kellers Lyrik von Anfang an eine Neigung zum Erzählgedicht feststellen kann; selten hat er lyrisch-sangbar empfunden und geschrieben. Gedichte wie »Willkommen, klare Sommernacht«, »Wende dich, du kleiner Stern« oder das »Schifferlied« sind die Ausnahme, das durch eine sinnliche Bildvorstellung zusammengehaltene Gedicht die Regel. An den «Nacht»-Terzinen läßt sich wie nirgends Kellers Neigung ablesen, im lyrischen Gedicht eine dingliche Fülle anzureichern, die den Schritt zur erzählenden Ausgestaltung nur noch klein erscheinen läßt. Im ersten «Grünen Heinrich», auch in »Romeo und Julia auf dem Dorfe« ist umgekehrt ein Verharren der Handlung in stimmungseliger Versunkenheit zu bemerken, das nur aus der Nähe zur innerlich verträumten Lyrik zu erklären ist.

Ein Ableger der «Nacht»-Terzinen ist das im Februar 1844 entstandene Gedicht »Vorübergehend«. Es zeigt die Motive bereits um Anna und »das fremde Land« vermehrt. Die ersten Strophen lauten:

Ich sank auf einem hohen Berg
Am Mittag in den Schlummer;
Ich träumte lang, ich träumte viel
Von Freuden und von Kummer.

Ich träumte aus der Kinderzeit
Und von der dunklen Schule;
Ich träumte aus der Knabenzeit
Von der gestorbnen Buhle.

Ich träumte auch vom fremden Land
Und von dem bangen Wandern
Und wie ich rauh geschleudert ward
Von einem Herz zum andern.

Ich träumte von der Lebensnot
Und von den schweren Sorgen;
Ich träumte von erfülltem Wunsch,
Sah Armen mich geborgen!

Im März darauf steigt Annas Stern vollends auf. Die Prosanotizen zum «Liebesspiegel» reden zuerst davon, in welcher Form es geschieht. Die erste Aufzeichnung bezeugt, daß auch die dichterisch verwertbaren Umriss des Mädchens aus den Tiefen des Traums aufstiegen. Die wenigen Zeilen skizzieren einen wirklichen Traum und entsprechen dem Kernstück des ganzen Zyklus (x):

Hör an, mein Kind, was ich dir kosend sage,
Wie mich ein Traum betrog so wunderbar ...

Auch das xv. Liebeslied – aus der zweiten Notiz hervorgegangen – hat den, wenn auch nicht gleich meisterlich getroffenen, tiefsten Ton von x, der für die echten Traumgedichte charakteristisch ist.

Die umfangreichste Traumdichtung des jungen Keller in Versen, der das Jahr 1845 beherrschende «Liebesspiegel», ist auch der Befreier dieser Lieder; mit ihnen wird der innersten Mitte des langsam Gestalt annehmenden Romans der Motivkreis Anna hinzugefügt. Innerhalb dieses Kreises wird der Traum, im Unterschied von den «Nacht»-Terzinen, bewußt für das artistisch gesteigerte Spiel um die «traumhaft» entrückte Jugendliebe verwendet. Der ganze Zyklus erhält seine Spannung aus dem Gegensatz zwischen Traum und harter Wirklichkeit. In diesem Zusammenhang stehen die elegischen Verse des «Jugendgedenkens»:

Träumerei! Was sollten Jene hoffen,
Die *nicht* sahn der Jugend Herrlichkeit?
Die ein unnatürlich Los getroffen,
Frucht zu bringen ohne Blütezeit!

Denn die Tage der Kindheit, «die wie Lindenwipfelwehn entflohn», sind das Paradies, dessen Gitter sich für immer geschlossen haben; nur im Traumspeil, in dichterischer Vision darf der Dichter sie wieder übersteigen.

Aus dem Gedicht «Herbst»¹, der letzten Traumdichtung des Jahres 1845, klingt wieder die Stimmung der «Nacht»-Terzinen, aber es rückt das Meierlein neben Anna ins Licht. Das beweist, welchen dominierenden Platz auch jener kindliche Feind in Kellers Phantasien einnahm.

Über die «Fiebernacht» erreichen wir ein letztes Traumgedicht, die undatierten «Grillen». Sie sind weniger um des Traummotivs als um ihres Selbstporträts willen bedeutsam. Welcher Fortschritt zum «Grünen Heinrich» hin, wenn wir in der vierten Strophe lesen:

Ich schrieb mein ganzes Leben auf
Und auch mein ganzes Wissen;
Irrtümer wuchsen mir zu Hauf,
Ich zählte sie beflissen;
Folgt auch des Guten schöner Spur,
Doch war's fast eine Nachschrift nur.

Aus Traumwirren steigt der Wunsch auf, schreibend Rechenschaft über ein verpfushtes Leben zu geben. Und die Verehrung des «Lieblingsdichters» ist ein Motiv, das auch im Roman wieder bedeutsam wird.² Das eigentliche Selbstporträt birgt dann die siebente Strophe:

Drin ich in Tagen, rauh und mild,
Bald sang und wieder weinte:
Ich schuf mein Zimmer so zum Bild,
Wie ich zu sein vermeinte;
So war ich endlich konterfeit
Nach tief geheimster Eitelkeit.

Das Singen und Weinen, aber auch die Selbstgefälligkeit sind Züge, die das sich rundende Bild Heinrichs vervollständigen; sie finden sich auch im Roman. Auf dem verregneten Heimweg durch die süddeutsche Landschaft³ meditiert der Gescheiterte über sein Leben, dessen dichterische Summe er in Form des nassen Manuskripts in Händen hält. «Da fiel sein Blick auf das triefende Päcklein ... und er fand sofort, daß der Inhalt desselben wohl das Produkt der Selbstgefälligkeit sein dürfte, welche ihn in so frühem Alter unbewußt getrieben hatte, ein Bild von sich selbst zu entwerfen und festzuhalten. Doch als er dieses selbe Bild näher und nicht unliebsam betrachtete

¹ Vgl. S. 30/31

² Vgl. xvii, 117 ff.

³ Vgl. dazu Walter Muschgs Vorwort zur Ausgabe des «Tagebuchs und des Traumbuchs», S. 13

und der Sonnenschein der entschwundenen Jugendzeit durch das dunkle feuchte Wachstüchelchen zu leuchten begann, glaubte er sich sagen zu dürfen, daß die Eitelkeit der eingewickelten Bücher zu der guten Art gehöre, welche ihren Inhaber zierlich verlockt, sich selbst zu ergänzen und darzustellen, und ihm hilft zu sein, was er seiner Natur nach sein kann.» Die Stelle verrät eine weit hoffnungsvollere Grundhaltung als die «Grillen»; wenn man aber weiterliest, sieht man die Schattengestalten früher Verschuldung erneut auf Heinrich eindringen.

Das «Traumbuch» bildet das Gelenk zwischen diesen lyrischen Zeugnissen und dem Roman, indem es die Resultate der Lyrik aufnimmt und fortsetzt. Im Traum sucht und findet Keller den Weg zum «Grünen Heinrich». Er erzählt hier viel bewußter, geordneter, was die Gedichte in vereinzelter, oft abgerissenen Träumen festgehalten haben. Magisch-lyrisch ist das «Traumbuch» insofern noch, als es, der Tagebuchform gemäß, das eigene Ich betrachtet und von dessen Ahnungen, Verzückungen und Nöten spricht, mythisch-episch insofern, als es die Traumerlebnisse in einem Ton erzählt, dem man im Roman wieder begegnet. Auch tritt der Träumer nicht mehr in lyrischer Vereinzelung, sondern in der belebten und unbelebten Szenerie des «Grünen Heinrich» auf; vorzüglich spielen «Anna» und «Judith», aber auch die Landschaft um Zürich und das Heimatdorf herein.

Auf den Traum von der Kindsmörderin, an dem die mitgaffende Gestalt des Träumers bemerkenswert ist, folgt der von den beiden Mädchen, der sich assoziativ aus dem ersten entwickelt, indem nach den mitfühlenden Gedanken über das Liebesglück die Hand des «unbekannten fünfzehnjährigen Mädchens» Kellers eigenes Glücksverlangen weckt. Aus dem Mädchen wächst ein zweites heraus, wie eine ältere Schwester; es ist schon weiter oben¹ darauf hingewiesen worden, wie die Gestalt Annas und Judiths aus einem gemeinsamen Kern entstehen.

Noch weitere Berührungspunkte mit dem «Grünen Heinrich» werden sichtbar. Einmal das Küssen: «Oftmals hielten wir an, und die guten Mädchen suchten dann mein Gesicht und küßten mich herzlich, aber vorsichtig auf den Mund; sie konnten, wie mich dünkte, die Küsse sehr gut und vollkommen ausprägen, ohne Geräusch zu machen, sie fielen von ihren Lippen, wie neue goldene Denkmünzen auf ein wollenes Tuch, ohne zu klingen.» Im Roman küssen sich Anna und Heinrich zum erstenmal nach dem Begräbnis der Großmutter, auf dem Gottesacker. «Ich hatte mich schon zu ihr geneigt und wir küßten uns zwei oder drei Mal, aber höchst ungeschickt, wir schämten uns, eilten zum Grabe, Anna warf die Blumenlast darauf hin, wir fielen uns um den Hals und küßten uns eine Viertelstunde lang unaufhörlich, zuletzt ganz vollendet und schulgerecht.» Der Zusammenhang wird

¹ S. 75

noch offenkundiger, wenn man Heinrichs Kußtraum dazunimmt, der unmittelbar auf die Friedhofszene folgt. «Auf meinem Munde lag es unsichtbar, aber süß und warm und doch frisch und taukühl. Als ich schlafen ging, spukte und rauschte es die ganze Nacht auf meinen Lippen, durch Traum und Wachen, welche oft und heftig wechselten; ich sank von Traum zu Traum, farbig und blitzend, dunkel und schwül, dann wieder sich erhellend aus dunkelblauer Finsternis zu blumendurchwogter Klarheit, ich träumte nie von Anna, aber ich küßte Baumblätter, Blumen und die lautere Luft und wurde überall wieder geküßt, fremde Frauen gingen über den Kirchhof und wateten durch den Fluß mit silberglänzenden Füßen, die eine trug Annas schwarzes Gewand, die andere ihr blaues, die dritte ihr grünes mit den roten Blümchen, die vierte ihre Halskrause, und wenn mich dies ängstigte und ich ihnen nachlief und darüber erwachte, war es, als ob die wirkliche Anna von meinem Lager soeben und leibhaftig wegschliche, daß ich verwirrt und betäubt auffuhr und sie laut beim Namen rief, bis mich die stille Glanznacht, welche getreulich im Tale lag, zu mir selbst brachte und in neue Träume hüllte.»

Das Erleben mit Judith klingt an, wenn es im «Traumbuch» heißt: «Sie setzte sich wieder ans Tischchen und bot mir ihre weißen jungen Schultern zum Liebkosen ...» Es ist das visionäre Weiß, das wir im Judith-Kapitel getroffen haben. Wenn «die vier ruhmwürdigsten Kumpene» der Umgegend in der Nacht nach dem Tellenspiel am Spalier von Judiths Haus emporklettern und Einlaß begehren, erinnert das an «die alten Weiber» im Traumbuch, die in die mondweiße Kammer hereinflüstern: «Langt nur 'nein, sie haben gewiß einen bei sich!» ein Ziegel wurde aufgehoben, eine lange, magere Hand langte herein, tappte herum und erwischte meine Haare, welche gen Berg standen, das Blut schien in meinen Adern zu gerinnen, als ich erwachte und tief aufatmete.»

Sogar landschaftliche Elemente des «Grünen Heinrich» sind im «Traumbuch» andeutungsweise vorgebildet. Die Eintragung vom 20. September 1847 «Herrlicher Morgen auf dem Zürichberg» ist eine traumlandschaftliche Variante zu dem ein Jahr zuvor entstandenen Heinrich Walther-Fragment, das den Blick vom Berg auf die Seestadt und in ihre winkligen Gassen hinein schildert. Ein anderes Beispiel bietet die Eintragung vom 10. Januar 1848, die einen Ausschnitt Glattfeldens wiedergibt: «Vergangene Nacht befand ich mich in Glattfelden. Die Glatt floß glänzend und fröhlich am Hause vorbei; aber ich sah sie in eine weit fernere, fast unabsehbare Ferne fließen, als es wirklich der Fall ist.»¹

¹ So kann es auch nicht mehr als Zufall betrachtet werden, daß der Anfang von «Romeo und Julia auf dem Dorfe» aus den Seiten des «Traumbuchs» (xxi, 80) herauswächst: die Novelle steht innerlich, nicht zuletzt landschaftlich, der Welt des «Grünen Heinrich» von allen Seldwyla-Erzählungen am nächsten.

Der oft beinahe heitere Bilder- und Erlebnisreichtum, den wir in diesen wundervollen Aufzeichnungen finden, kann die Vermutung wecken, mit dem «Traumbuch» habe Keller seine dunkle Jugendstimmung überwunden. Mehrere Einträge sprechen aber dagegen. Unter dem 10. Januar 1848 heißt es: «Es nimmt mich eigentlich wunder, warum ich diese kindischen Träume aufschreiben mag. Jedoch kommt es von der glücklichen Stimmung, in welche mich diese einfachen Spiele der träumenden Seele auch noch nach dem Erwachen versetzen. Auffallend ist es mir, daß ich hauptsächlich, ja fast ausschließlich, in traurigen Zeiten, wo ich den Tag über in kummervollem Brüten dahinlebe, solch' heitere und einfach liebliche Träume habe.» In Wirklichkeit ist der elegische Grundton der Gedichte, die Verzweiflung, die in den tragischen Schluß des Romans ausmündet, auch das Leitmotiv des «Traumbuchs». Unter dem 16. September 1847, wo von Regulas Krankheit die Rede ist, heißt es: «Die Mutter wacht nun ganz allein schon vierzehn Nächte bei ihr, ich kann nichts helfen, ich bin die unnütze Zierpflanze, die geruchlose Tulpe, welche alle Säfte dieses Häufleins edler Erde, das Leben von Mutter und Schwester aufsaugt.» Und am 1. Oktober «12 Uhr nachts» schreibt Keller: «Ich glaube mich immer schlechter und schwächer als andere und finde mich am Ende immer ein klein wenig besser. Wahrscheinlich aber werde ich mit meiner naiv beschaulichen und müßiggängerischen Weise zugrunde gehen.»

Dieses Gefühl des Verlorenseins gestalten die Träume vom Raubvogel in ergreifenden Bildern. Noch im Landschaftstraum vom 20. September 1847 kreist Kellers «Lieblingsvogel, der Weih», ruhig und erhaben über dem zarten, morgendlichen Jungwald.¹ Am 3. Dezember, kurz nach Luise Rieters Absage, notiert er: «Heute nacht träumte mir von einem Weih. Ich schaute in einem Hause zum Fenster hinaus, im Hofe standen die Nachbarn mit ihren Kindern, da flog ein großer, wunderschöner Gabelweih über den Dächern einher. Er schwebte eigentlich nur, denn seine Flügel waren dicht geschlossen, und er schien vor Hunger krank und matt, indem er immer tiefer sank und sich mit Mühe wieder erheben konnte, aber nie so hoch, als er vorher gesunken war. Die Nachbarn mit ihren Kindern schrien und lärmten und warfen ungeduldig die Mützen nach ihm, um ihn ganz herabzuwerfen. Er sah mich an und schien, sich auf und nieder bewegend, mir sich nähern zu wollen. Da lief ich schnell weg in die Küche, um etwas Speise für ihn zu holen. Ich fand mit Mühe etwas, und als ich hastig damit wieder am Fenster erschien, lag er schon tot am Boden in den Händen eines kleinen lausigen Jungen, welcher die prächtigen Schwungfedern ausrupfte und umherwarf

¹ Vgl. dazu xvi, 272; xvii, 276; xix 156 (hier stehen «zahme Falken» für den Raubvogel). Die Stellen sind ein weiterer Beweis für die Identität des inneren Bildes im «Traumbuch» und im Roman.

und endlich ermüdet den Vogel auf einen Misthaufen schleuderte. Die Nachbarn, welche ihn endlich mit einem Steine herabgeworfen hatten, waren unterdessen auseinander und an ihre Geschäfte gegangen. Dieser Traum machte mich sehr traurig ...»

Am 10. Januar 1848 notiert Keller den Glattfeldener Landschaftstraum mit dem Adler, der, heruntergeschossen, zu schwarzen Papierschnitzeln zerflattert. Er erinnert von ferne an jene Stelle im Roman, die von der allertiefsten Not redet: «Das Bett war schon weggenommen, die leeren Schränke standen spöttisch offen, ein Koffer war erbrochen und durchsucht, und dessen einziger Inhalt, Heinrichs Jugendgeschichte, lag zerblättert und zerknittert auf die Dielen geworfen.» Gleich dem Traumvogel der Seele liegt das Manuskript, Heinrichs Hoffnungen und Nöte bergend, achtlos zerrissen auf dem Boden seiner letzten Behausung in der Kunststadt.

In welcher Weise die einzelnen zuerst im Traum auftauchenden Motive im «Grünen Heinrich» weiterwirken, soll an Heinrichs und Annas Heimritt vom Tellspiel und an den «Heimatträumen» gezeigt werden.»¹

Der Ritt der jungen Liebenden durch die heimatliche Landschaft, ein Lieblingsmotiv Kellers, gibt sich zwar nicht als eigentliche Traumerzählung. Aber die herrliche Partie fällt durch ihre Sprachmusik und eine Häufung von Ausdrücken auf, die der Traumsphäre angehören. So beseligend empfindet Heinrich das gemeinsame Galoppieren, daß ihm die Zeit wie im Traum zerrinnt: «Aber diese fünf Minuten, kurz wie ein Augenblick, schienen doch eine Ewigkeit von Glück zu sein, es war ein Stück Dasein, an welchem die Zeit ihr Maß verlor.» Wie im Traum sieht er alles zugleich: «Wir sahen alles zugleich, ohne daß wir besonders hinblickten; wie ein unendlicher Kranz schien sich die weite Welt um uns zu drehen, bis sie sich

¹ Ottokar Fischers Untersuchung über «Die Träume des Grünen Heinrich» enthebt uns der Notwendigkeit, dem Traummotiv in der Altersfassung nachzugehen. Wenn auch zu nah an Freuds Traumdeutung stehend und in manchem überholt, bietet die Arbeit doch eine vollständige Materialsammlung. Wir können uns mit der Feststellung begnügen, daß Keller, der allgemeinen Tendenz seiner Umarbeitung entsprechend, auch manches Traumhafte als wildes Schoß zurückschnitt; namentlich ist oft rationale Aufhellung und realistische Erklärung des Traums an Stelle einfacher Gläubigkeit getreten. Darunter hat nicht zuletzt die herrliche Sprache der Traumpartien gelitten. Und doch schwingt auch in der Altersfassung Kellers nie abgelegter Glaube an das Walten des Wunderbaren im Traum als Unterton noch mit.

² Gelegentlich zeugt auch eine an sich unwichtige Handlungspartie vom Weiterleben eines Traumeindrucks. Wir denken an das Mittelstück der «Nacht»-Terzinen, wenn Heinrich im Roman den Hörsaal der Hochschule betritt: «Die kahle Wand, die schwarze Tafel an derselben, die zerschnittenen und mit Tinte beklecksten Tische, alles erweckte in ihm das Gefühl, als verwirkliche sich jener ängstliche Traum aller Autodidakten, welche sich im Mannesalter, ja mit grauen Haaren in die Schulstube versetzt sehen, mitten unter ein Geschlecht mutwilliger Knaben, den alten strengen Lehrer vor sich, der sie beschämt und um ganze Reihen von blühenden Buben hinunterrücken läßt. Er fürchtete sich, aufgefordert zu werden, aufzustehen und Rechenschaft zu geben von allem, was er nicht gelernt habe.» (xix, 29)

verengte, als wir allmählich bergab jagten, dem Flusse zu.» Mit dem Ritt über die Höhe ist eine erste Szene abgeschlossen. «Aber es war uns nur, als ob wir im Traum in einen geträumten Traum träten, als wir auf einer Fähre über den Fluß fahren ...» Eine zweite Traumkulisse schiebt sich vor: «Und wieder glaubten wir uns in einen andern Traum versetzt, als wir, am andern Ufer angekommen, langsam einen dunklen Hohlweg emporklommen.» Nun reiten die Liebenden, allem Irdischen entrückt, durch den moosbelegten Tannenwald. «Ein warmer Hauch empfing uns hier, goldene Lichter streiften hier und da über das Moos und an den Stämmen, der Tritt der Pferde war unhörbar, wir ritten gemächlich zwischendurch, um die Tannen herum, bald trennten wir uns und bald drängten wir uns nahe zusammen zwischen zwei Säulen durch, wie durch eine Himmelspforte.» – Von der Bibel heißt es im «Grünen Heinrich» einmal, das «Buch der Sage» sei «von heiligen Träumern geträumt und niedergeschrieben worden». Die Stelle verrät Kellers Glauben an die Identität von Dichten und Träumen, die beide aus dem Irrationalen fließen. Sie ist mehr als bloße Formel, fast dieselbe Wendung findet sich am Schluß des x. Liebeslieds:

Heut ist an dir das Träumen und das Dichten ...

In ähnlicher Weise kann Keller im «Heimritt» der Vision schattenloser Schönheit nur dadurch Herr werden, daß er die Illusion eines vorbeigleitenden Traums schafft. Dabei kommen ihm Traumfetzen und -erinnerungen, verzerrt oder getreulich übernommen, zu Hilfe. «Wie ich die reizende, fast märchenhafte Gestalt so durch die Tannen gehen sah, glaubte ich wieder zu träumen und hatte die größte Mühe, die Pferde nicht fahren zu lassen ...» Einzelnes im «Heimritt» erinnert an schon früher gestaltete Traum motive: an das «Spiegelbild, Haupt neben Haupt», das «zu uns herauf sah» (am Ende der «Nacht»-Terzinen); das Aufwachen der Liebenden aus ihrer «melancholischen Versenkung» klingt an die Lösung der Gefühle im «Traumbuch» – im Bild der vom Süd Sturm gepeitschten Weide – an. Es heißt da: «Ein gewaltiges Rauschen in den Baumkronen rings um uns weckte uns aus der melancholischen Versenkung, die eigentlich schon wieder eine andere Art von schönem Glück streifte; denn meiner Erinnerung sind die letzten Augenblicke, ehe uns der starke Südwind wach rauschte, nicht weniger lieb und kostbar als jener Ritt auf der Höhe und durch den Tannenwald.»

Wendungen wie «die reizende ... fast märchenhafte Gestalt», «Himmelspforte» oder: «Das fast feindliche Fühlen des Körpers riß uns vollends aus dem Himmel» verraten, daß dieser ganze Ritt der Liebenden nach Stimmung und Situation ein prosaisches Gegenstück zum «Liebesspiegel» darstellt. Besonders der plötzliche Umschwung bestätigt das Fortwirken einer wichtigen lyrischen Vorstufe. Im Roman gelangen die Liebenden an ein waldiges

Gewässer, in dem sie den Heidensee erkennen. Heinrich schließt Anna in die Arme und bedeckt sie mit heftigen Küssen. Doch sie halten, ein plötzliches Erkalten ihrer zu frühen Zärtlichkeit bemerkend, beschämt inne. Diesem Umschlag der jungen Leidenschaft in «fast feindliches Fühlen» entspricht im «Liebesspiegel» die unvermittelt steil abfallende Kurve der Gefühle.

Vom «Heimritt» unterscheiden sich die Heimatträume dadurch, daß sie offen als Träume gekennzeichnet sind. Sie bestehen aus einer Folge ungleich langer Traumerzählungen, die sich in fünf Szenen gliedern. Die erste und vierte, Visionen der Heimat, umspielen die hauptsächlichen Motive und Schauplätze der Jugendgeschichte, während die kürzere fünfte den «schlimmen Jugendfeind» heraufbeschwört. Man kann also sagen, das in der Kunststadt vor der Heimkehr Geträumte gebe die Jugendgeschichte in traumgesetzlicher Verkürzung wieder. Im Gegensatz zu den «Nacht»-Terzinen oder dem «Traumbuch» haben wir es dabei nicht mit einer echten Traumfolge zu tun, sondern mit einer Komposition, die Traumdichtung und -wahrheit genial ineinanderwebt. Ihre Unechtheit wird etwa an Heinrichs Gesprächen mit dem Traumpferd über die Identität der Nation deutlich; sie haben mit der Symbolsprache des Traums wenig gemein. Andererseits ist an der Echtheit einzelner Teile und Bruchstücke kaum zu zweifeln, namentlich da, wo ein schon in der Lyrik ausgeformtes Motiv begegnet. Dazu gehört die Gestalt Meierleins oder das verzauberte und wieder in seine ursprüngliche Gestalt verwandelte Haus der Mutter; dazu gehört auch das schamhafte Wechseln der Kleider hinter dem Haus des Oheims, überhaupt der aus träumendem Schauen sich formende Umriß des Heimatdorfes.

In diesem Zusammenhang verdient ein Traum Heinrichs besondere Beachtung. Er zeigt ihn «am Rande des Vaterlandes auf einem dunklen Berge» sitzend, «während das Land in hellem Scheine vor ihm ausgebreitet lag. Auf den weißen Straßen, auf den grünen Fluren wallten und zogen viele Scharen von Landleuten und sammelten sich zu heiteren Festen, zu allerhand Handlungen und Lebensübungen, was er alles aufmerksam beobachtete. Wenn aber solche Züge nahe an ihm vorübergingen und er manche Befreundete erkennen konnte, so schalten diese ihn im Vorbeigehen, wie er, teilnahmslos in seinem Elende verharrend, nicht sehen könne, was um ihn herum vorgehe.» Das Ergreifende an diesem von Keller wiederholt gestalteten Bild ist die Verbindung der Heimatvision mit der Figur des grünen Heinrich als eines armen Teufels und Außenseiters. In der frühen Lyrik trägt sie die Maske des «alten Bettlers», der vor seinem Tod die heimatlichen Fluren segnet. Höchst bezeichnend ist das Lied, das geradewegs aus dem Traum heraus zu Papier gebracht worden sein soll. Heinrich träumt nämlich weiter: «Er verteidigte sich, indem sie vorüberzogen, und rief ihnen sorgfältig gefügte Worte nach, welche wie ein Lied klangen, und dieser Klang lag ihm nach dem Erwachen fort und fort im Gehör, indessen er sich wohl noch

des Sinnes, aber durchaus nicht mehr der Worte erinnern konnte, oder wenigstens nur so viel, daß sie wohl an sich sinnlos, aber gut gemeint gewesen seien. Es reizte ihn aber unwiderstehlich, die liedartige Rede herzustellen oder vielmehr von neuem anzufassen bei wachen Sinnen ...

Klagt mich nicht an, daß ich vor Leid
Mein eigen Bild nur könne sehen!
Ich seh durch meinen grauen Flor
Wohl eure Gestalten gehen.

Und durch den starken Wellenschlag
Der See, die gegen mich verschworen,
Geht mir von eurem Gesang,
Wenn auch gedämpft, kein Ton verloren!

Und wie die Danaide wohl
Einmal neugierig um sich blicket,
So schau ich euch verwundert nach,
Besorgt, wie ihr euch fügt und schicket.

Und weiter: «Je herber und trockener diese Verse an sich waren, desto unmittelbarer und wahrer drückten sie seine Gemütsverfassung aus, da ein blühendes und vollkommenes Kunstwerkchen nicht in einer solchen selbst, sondern erst in der versöhnten Erinnerung entstehen kann. Die Zeilen dünkten den über seine plötzliche Kunst Verwunderten aber die schönste Musik; er vertrieb sich die öde Zeit, indem er ferner dergleichen Träume festhielt, und als er wieder von dem schlimmen Meierlein träumte, hämmerte er in stillem Ingrimme einige bittere Verse zurecht.»

Das sind die zu Kellers Lebzeiten nur in der ersten Fassung des «Grünen Heinrich» abgedruckten Verse «Im Traum sah ich den schlimmen Jugendfeind». Sie weisen auf das Faktum der «merkwürdigen Traumkomposition» oder der «Traumgedichte» hin, wie Keller selbst diese Verse nennt. Daß ihn an ihnen die «Tiefsinn und Unsinn» seltsam mischende Monotonie, das klangliche mehr als das bildliche Element fesselte, läßt er Heinrich bekennen. Noch stärkeren Anteil nimmt das Klangliche an den ersten drei lyrischen Einlagen der Heimatträume:

Heio heio! bin auch noch do
Und immer meines Schießens froh!

Wir träumen, wir träumen,
Wir träumen, träumen, träumen,
Wir säumen, träumen, säumen ...

Mein Sohn, mein Sohn,
O schöner Ton!

Im Hinblick auf Kellers «Doppelbegabung» als Dichter und Maler neigt man zu leicht dazu, sein echtes Verhältnis zur Musik zu übersehen. Es ist vorhanden, nur verborgener, stiller, und bildet eine Grundbedingung seines lyrischen und epischen Schaffens. Man erinnere sich nur des Bekenntnisses im «Tagebuch»: «Ich will spiegeln mich in jenen 'Tagen' scheint mir in Rhythmus und Weise mit dem Gesumse zusammenzutreffen, mit welchem ich das melodische Lied einst, leise singend, gemacht habe.» Man denke auch an die lyrisch erhöhte Prosa des Jugendromans; einige ihrer schönsten Partien finden sich in den Traumkapiteln.

LANDSCHAFT

Ich spähe weit, wohin wir fahren...

LANDSCHAFT ist ein Lieblingswort des jungen Keller, und er wendet es auch da, wo sich ein treffenderes böte. Wie der junge grüne Heinrich zum erstenmal als Kadett hinauszieht, hat sich der Himmel bedeckt, und «eine düstere und doch weiche Stimmung ... ruhte ... auf der Landschaft». «Fein und bescheiden» schaut die aus dem Welschland heimgekehrte Anna «in die Landschaft hinaus», und dem jugendlichen Rudenz-Heinrich klopft das Herz vor heftigem Vergnügen, «allein neben ihr durch die Landschaft» reiten zu können. Bald hört das ritterliche Paar aus dem Gefolge Geßlers nichts mehr als «ferne Hochzeitsmusik aus der hohlen Gasse und vereinzelte Freudenrufe und Jauchzer an verschiedenen Punkten der Landschaft».

Hinter diesem Begriff öffnet sich eine Welt. Man stelle sich den Roman einen Augenblick ohne die Folie der Landschaft vor: und man wird ermessen, welche tragende Rolle ihr zukommt. Schon in den bisherigen Kapiteln sind wir ihr immer wieder begegnet. Kindheit, Judith und Traum sind ohne sie nicht zu denken. Ein umfassenderes Bild von Kellers Naturgefühl entsteht aber erst, wenn seine Landschaften nicht nur auf ihre symbolische Bedeutung, sondern auch auf ihren bildmäßigen Ausdruck hin betrachtet werden. Daß der Föhrenwald im «Grünen Heinrich» *und* in den Gedichten erscheint, ist zwar nicht unwichtig; daß Keller aber bereits in den frühen Vierzigerjahren seine drängendste Vision Gottes im sommerlichen Eichenwald gestaltete, erlaubt wichtigere Schlüsse. Daß Zürich und das Heimatdorf an der Glatt topographisch bestimmbar schon in der Lyrik eine Rolle spielen, ist erwähnenswert, weil es auf die wachsende innere Ordnung der Jugendgeschichte schließen läßt; aber erst wenn feststeht, warum Keller seine Kindheit dichterisch gestalten mußte, vermögen wir tiefer einzudringen.

Den ersten «Grünen Heinrich» umschließt Zürich wie eine schützende Mauer. Das Eingangskapitel nennt die Vaterstadt des Helden mit Namen; das letzte Kapitel des vierten Buches beginnt mit der Schilderung der Stadt, in die der Gescheiterte zurückkehrt. Im großen Heimattraum steht er wieder auf dem Berg über der Stadt; wie im ersten und letzten Kapitel durchzieht der Fluß fabelhaft vergrößert die Häuserreihen, die Linden steigen «in unabsehbarer Höhe in den dunkelblauen durchsichtigen Himmel hinein, der

ein einziger Edelstein schien, und die riesenhaften Lindenwipfel wehten daran hin und her, als ob sie ihn noch blanker fegen wollten, und zuletzt wuchsen sie in die durchsichtige blaue Masse hinein, daß es vollkommen anzusehen war wie die Moospflänzchen, die man in Bernstein eingeschlossen sieht, nur unendlich größer».

Es fällt auf, wie übereinstimmend diese Bilder sind. Gemeinsam ist ihnen der Blick vom waldigen Bergrücken hinab in die Gassen hinein. Dreimal sind die Wahrzeichen der Stadt dieselben: der Fluß als Mittellinie, die «goldenen Kronen der Münstertürme» und der fast monoton wiederkehrende «uralte Lindenhain» mit seinen «riesenhaften Burglinden».

Auch ohne die wiederholte Wendung, die Stadt steige «wie ein Traum aus den blauen Wassern», drängt sich die Vermutung auf, daß wir es auch hier mit dem Verharren in einem vorgeprägten inneren Bild zu tun haben. Dem entspricht der assoziativ gleitende Rhythmus der Prosa, der jedesmal auftritt, wenn die Landschaftsschilderung an das Urbild rührt. Gerade über diesen Bildern liegt ein sonntäglicher Glanz. Noch eine dritte Stelle zeigt ihn in unverminderter Stärke: «Jetzt war er auf dem Berge angekommen, der gegenüber der Stadt lag, und er sah plötzlich deren Linden hoch in den Himmel tauchen und die goldenen Kronen der Münstertürme in der Abendsonne glänzen. Weithin lag der See gebreitet mit seinen blauen Wassern, der grüne Fluß strömte ruhig aus demselben durch die Stadt hin ...» Im Eingangskapitel kommt noch der kosmische Horizont hinzu, der eine unendliche Weite eröffnet, wenn sich in Rapperswil «unter der Vorhalle des Urgebirges» der Zürichsee auftut, oder wenn die «riesenhaften Burglinden ... unmittelbar unter dem Himmel ewiggrün ihre Äste zu einem mächtigen Kranze verschlingen hoch über der Stadt». Da ist es nicht verwunderlich, daß Heinrich «den Akt eines Naturkultes» begeht und verzückt «einen jener stummen, flüchtigen Gebetsseufzer» tut: «Das ist sehr schön, o Gott! ich danke dir dafür! Wo und wer du auch seist, habe Nachsicht mit mir ...» Unmittelbar aus der Landschaft steigt die Verehrung Gottes auf, und angesichts des «ersten Rosenschimmers der nahenden Sonne» tut Heinrich im Dankgebet die Frage nach dem Unbekannten, indes «über dem letzten einsamen Eisaltar ... noch der Morgenstern» glimmt.

Zur Behausung Annas am See führen vom Dorf aus zwei Wege: «Entweder mußten wir einen lang gedehnten Berg hinter dem Dorfe ersteigen und, längs auf demselben fortgehend, endlich jenseits niedersteigen, wo wieder ein Tal lag, ähnlich dem unserigen, nur kleiner und runder und beinahe ganz mit einem tiefen dunklen See erfüllt; oder wir konnten längs des Flusses unser Tal durchwandern und mit dem in Gehölzen sich verlierenden Wasser um den Berg herum an den See gelangen, in welchen jenes sich ergoß und an welchem das befreundete Haus lag.» Wie Heinrich mit seinen Vettern und Basen das erste Mal zum Haus des Schulmeisters pilgert, wäh-

len sie den Weg, der an der Heidenstube vorbeiführt. Hier faßt der Wald das Gewässer «bald mit undurchdringlichen Laubwänden ein, daß wir die überhangenden Zweige zurückbiegen mußten, bald weitete er sich aus und ließ eine Schar lichter, hoher Tannen auf sonnigem Boden vorrücken, dann lagen herabgestürzte Felsblöcke am Rande und im Wasser und verursachten Wasserfälle, indessen zurückgebliebene Trümmer aus dem Gebüsche der Abhänge hervorragten; kleine Seitenwege lockten ins Dunkel und überall enthüllten sich die lieblichsten Geheimnisse.»

Die Heidenstube läßt Heinrich nicht los; er zeichnet sie nach der Natur und malt sie an die Wand von Annas Kämmerchen. Der Liebesbrief für Anna verirrt sich in den Heidensee und gelangt dort in Judiths Hand. Auch auf dem Heimritt vom Tellspiel geraten Anna und Heinrich unvermerkt wieder hieher, wo sich zum ersten und letzten Mal die Leidenschaft ihrer bemächtigt, die ihre junge Liebe nicht verträgt. Der Heidensee gehört nicht zu Annas Reich.

Wie ganz anders erscheint die gleiche Landschaft, wenn sich «die besonnte Felswand» nicht mehr im reinen Wasser spiegelt, sondern «die graue Felswand im hellen Vollmond, der über den Bäumen stand», in den Himmel ragt und Wasser und Steine in der Sommernacht geisterhaft aufleuchten. In der Badeszene hat diese Örtlichkeit nichts Abweisendes mehr an sich, Natur und Mensch gehen im Zauber der Sommernacht auf. Die Badeszene ist von allen im «Grünen Heinrich» gestalteten landschaftlichen Bildern das unauslöschlichste. Ihre Wirkung beruht auf der bannenden Kraft, mit der sie geschaut ist und die sich in der pantheistisch empfundenen Einheit von Mensch und Natur ausdrückt.

Am Beispiel des Rheins läßt sich die Behandlung einer bestimmten Landschaft im Roman und in den lyrischen Vorstufen gut verfolgen. Der Strom, der die nordöstliche Grenze der Heimatlandschaft bildet, wird anlässlich von Heinrichs Reise eingehend geschildert. «Nicht ohne Herzklopfen vernahm er nun, daß man sich dem Rheine nähere, und bald sah er den schönen Fluß im Mondlichte glänzend daher wallen ... Einen jungen Fischer, der singend in seinem Kahne saß, bewog er, ein wenig stromaufwärts zu fahren. Die Nacht war schön; das deutsche Ufer zeichnete sich dunkel mit seinen Wäldern auf den heiteren Himmel ... Es war finster und still, eine einsame Zollstätte ruhte unter Bäumen, ein mattes Licht brannte darin. Aber schimmernd umfaßte die Rheinflut den steinigen Strand, und ihre Wellen zogen gleichmäßig kräftig dahin, hellglänzend und spiegelnd in der Nähe, in der Ferne in einem milden Scheine verschwimmend.» Zum erstenmal schickt sich Heinrich an, diesen Strom zu überschreiten. «Er liebte sein helvetisches Vaterland; aber über diesen Strom waren dessen heiligste Sagen in unsterblichen Liedern verherrlicht erst wieder zurückgewandert; fast an jedem Herde und bei jedem Feste, wo der rüstige Schatten mit Armbrust und Pfeil herauf-

beschworen wurde, trug er *das* Gewand und sprach *die* Worte, welche ihm der deutsche Sänger gegeben hat.»

Hier erscheint die Tellgestalt in enger Verbindung mit dem von waldigen Ufern gesäumten Rhein. So tritt sie auch im großen Heimatraum auf. «Heinrich bestieg das Pferd, ritt beschaulich am Ufer hin und sah, wie der Bauer in die Rosen hineinpflügte und mit seinem ganzen Gespann darunter versank ... (Während) der Fluß aber jetzt rein und wie ein unermessliches Band fließenden blauen Stahles erschien, fuhr der Bauer auf seinem Pfluge, der sich in ein Schiff verwandelt hatte ... dahin und sang: ‚Das Alpenglühen rückt aus und geht ums Vaterland herum!‘» Er schmiedet aus dem Brunnenstrahl, der wie eine Fontäne aus dem Schiffsboden aufsteigt, ein mächtiges Schwert. «Als das Schwert fertig war, probierte er es an einem ausgerupften Barthaar und überreichte es höflich sich selbst, der plötzlich als jener dicke Wirt ihm gegenüberstand, welcher an jenem Volksfeste den Wilhelm Tell vorgestellt.»

Ein letztes Mal wird der Rhein dort genannt, wo Heinrich, unmittelbar vor seinem schweren Tod, an den Strom zieht und aus dem Mund eines alten Fischers und Fergen von der Kindheit seiner verstorbenen Mutter hört. Aus der romantischen Gestalt dieses Fischers leuchtet noch einmal der Mythos des sagenhaften Stromes. Keller widmete ihm zu eben der Zeit, wo der Roman zu wachsen begann, mehrere Gedichte.

Welche Bedeutung das Dorf Glattfelden für die Jugendgeschichte besitzt, zeigt gleich ihr Beginn: «Mein Vater war ein Bauernsohn aus einem uralten Dorfe.» Mit diesen feierlichen Worten hebt der Roman in der zweiten Fassung an. Doch erscheint das Bild des Dorfes nur in vagen Umrissen, wenigstens ist deutlicher ausgeführt. So der «kleine Gottesacker», dessen «Erde buchstäblich aus den aufgelösten Gebeinen der vorübergegangenen Geschlechter» besteht, abgesehen von den «vier Tannenbrettern, welche jedesmal mit in die Erde kommen und den ebenso alten Riesengeschlechtern auf den grünen Bergen rings entstammen.» Kellers Phantasie springt vom Dorf sogleich zu den waldigen Berghalden über, die es umgeben und deren uralte Baumriesen sein Alter bezeugen.

Die einzelnen Schauplätze der Handlung haben ganz verschiedene Tönung und Atmosphäre. Das Häuschen des Schulmeisters hinter dem Berg erscheint nie ohne den sonntäglichen Glanz des Sees, der Rebberge und der ersten Tannenwälder. Völlig anders, aber ebenso einheitlich ist die Stimmung von Judiths Hof. Man muß sich dieses Heimwesen im Organismus eines zürcherischen Bauerndorfes vorstellen, um zu ermessen, wie unwirklich es ist. Beim junkerlich-derben Pfarrhaus ist die romantische Verklärung nicht weniger deutlich zu spüren. Man lese daraufhin Heinrichs Ankunft nach seiner ersten Wanderung ins Heimatdorf. Sie fällt auf das Erntefest, das den Verstoßenen mit majestätisch rauschendem Getöse in die Arme nimmt, bis

er, erlöst und geborgen, «an der Brust der gewaltigen Natur» einschläft. Hier zeigt sich abermals der Zusammenhang zwischen lyrisch gesteigerter Vision und rhythmisch-klanglicher Sprachgewalt; er ist ein Grundgesetz von Kellers pantheistischer Landschaftspoesie. Andererseits überrascht ein realistisches Detail: der Kiltgang, der als uraltes Privileg der dörflichen Jugend vor den Töchtern des Pfarrers nicht haltmacht. Nach der Taufe zu ewigem Frauenhaß liegt Heinrich lange schlaflos und wird so zum Zeugen des seltsamen Brauchs. Die Szene erinnert an das VII. Stück der «Feuer-Idylle», die den Brand eines Zürcher Bauernhauses dichterisch verewigt.

Dort gegen Westen, traulich unterm Dach,
Liegt hoch und abgeschieden ein Gemach,
Das sich des Hauses Töchter jederzeit
Zum stillen Allerheiligsten geweiht ...

Manch nächtlich Lied hat hier heraufgetönt
Und diese Fensterlein sind dran gewöhnt,
Geräuschlos blinkend, heimlich aufzugehn,
Geöffnet ganze Nächte durch zu stehn.

Und manche Leiter wurde aufgetürmt
Und auf die Liebeswarte kühn gestürmt;
Ob stets das Rosengitter widerstand,
Gehört zu den Geheimnissen im Land.

Gedicht und Roman sprechen von der Westseite des Hauses, an welcher die Zimmer der Mädchen (wie Heinrichs Kammer im Pfarrhaus) liegen. Kellers Anschauung verbindet Realismus mit mythischer Überwirklichkeit oder traumhafter Irrealität.

Im ersten Heimattraum sieht sich Heinrich «auf seinem Goldfuchs in das Dorf» einreiten, und episodisch blitzen die einzelnen Schauplätze und Gestalten nochmals auf: das Pfarrhaus mit den Nußbäumen, der jetzt wild wuchernde Garten, das Bienenhaus mit dem verflatterten Liebesbrief, Judith, der Bach, die sonntägliche Anna, der Schulmeister, die zum fröhlichen Schmaus rüstenden Verwandten. Die Abfolge der Motive in traumhafter Wiederholung bestätigt, daß eine klare Anschauung des Ortes fehlt. Das Dörfliche geht als Ganzes in der Heimatlandschaft auf, die den Gegensatz zum städtischen Schauplatz bildet.

Zu diesem Gegensatz gehört vor allem noch der Wald. Schon der Knabe wird nicht müde, die seine Stadt umgebenden Höhenwälder zu durchstreifen. Aber erst den aus der Schule Gewiesenen nehmen Gehölz und freie hohe Haine auf, ihm Trost und Vergessen bietend.

So wird ihm der Weg ins Heimatdorf zur Offenbarung, und die Schönheit der Wälder vermag ihn ein erstes Mal aus seiner seelischen Erstarrung zu

lösen. Am nächsten Abend unternimmt er mit dem Oheim einen Streifzug in die Umgebung des Dorfes. «Wir gelangten auf eine kleine Hochebene, welche ein von der sinkenden Sonne gerötetes Haferfeld enthielt, umsäumt von stillglühenden Föhren. Hier hielten wir an und stellten uns am Rande auf, in wohligem Schweigen, unfern eines verwachsenen Weges, der ins Dunkle führte.» So wird Heinrich nach und nach «auf den Charakter der ihn umgebenden Landschaft aufmerksamer: ... es war ... eine solide Landschaft, welche bei anscheinender Härte und Schroffheit tief und lebendig war. Dieser und jener Berg lag gleich einem Walrosse träg und einförmig da, aber wenn man in ihn hineinging, so bot er alle Wunder der Phantasie so reichlich, daß einem die Wahl schwer wurde.»

Durch die «solide Landschaft» fühlt sich der junge Maler angespornt, und bald zieht er allein hinaus. «Mit einer Mappe und Zubehör versehen, schritt ich bereits unter den grünen Hallen des Bergwalds hin, jeden Baum betrachtend, aber nirgends eigentlich einen Gegenstand sehend, weil der stolze Wald eng verschlungen, Arm in Arm stand und mir keinen seiner Söhne einzeln preisgab; die Sträucher und Steine, die Kräuter und Blumen, die Formen des Bodens schmiegt und duckten sich unter den Schutz der Bäume und verbanden sich überall mit dem großen Ganzen, welches mir lächelnd nachsah und meiner Ratlosigkeit zu spotten schien. Endlich trat ein gewaltiger Buchbaum mit rauhem Stamme und prächtigem Mantel und Krone herausfordernd vor die verschränkten Reihen, wie ein König aus alter Zeit, der den Feind zum Einzelkampfe aufruft.»

Die Stelle ist die unverkennbare Prosa-Entsprechung zum ersten «Waldlied». «Eng verschlungen», «Arm in Arm» steht der Gewaltige da; das im August 1845 in Glattfelden entstandene Sommerlied singt:

Arm in Arm und Kron an Krone steht der Eichenwald verschlungen ...

Eine ins Mythischeweisende Personifizierung wirkt nach, wenn «er» bei guter Laune sein altes Lied singt, der im Roman mit seinen «grünen Hallen» als ein gewaltiger vorzeitlicher König den Kunstjünger aufnimmt. Dort wie hier tritt ein einzelner Baum vor seine Brüder, im Roman «ein gewaltiger Buchbaum», im Gedicht eine sachte sich wiegende junge Eiche. Beiden Stellen ist die erhabene Größe des Waldes gemeinsam. Beim Versuch, den Buchenriesen aufs Papier zu bannen, wird sich Heinrich seiner ganzen Ohnmacht bewußt. «Ich zerriß ... das Spottbild auf meinen Knien ..., und so hochmütig und anspruchsvoll ich in den Wald gekommen, so kleinlaut und gedemütigt war ich nun. Ich fühlte mich abgewiesen und hinausgeworfen aus dem Tempel meiner jugendlichen Hoffnung, der tröstende Inhalt des Lebens, den ich gefunden zu haben wähnte, entschwand meinem inneren Blicke, und ich kam mir nun vor wie ein wirklicher Taugenichts, mit welchem wenig anzufangen sei. Ich brach verzagt und weinerlich auf, mit ge-

brochenem Mute nach einem andern Gegenstande suchend, welcher sich barmherziger gegen mich erwiese.» Im Gedicht kauert der Dichter «mit den jungen Finken ... in den dunklen Büschen», die Melodie des Sturmes trinkend. Beide Male ist es die Vorstellung einer Gottheit, die aus dem Hochwald zum kleinen Menschen spricht: im «Waldlied» unterrichtet «Pan der Alte» seine Wälder, indem er «die alte Geige» streicht; im Roman ist der «gewaltige Buchbaum ... in jedem Aste und jeder Laubmasse so fest und klar, so lebens- und gottesfreudig, daß seine Sicherheit mich blendete». Beim Versuch, ihn im Bild einzufangen, kommt Heinrich der Verzweiflung nahe. «Ich nahm meine Zuflucht endlich wieder einmal zu Gott, der mir im Rauschen des Waldes und in meinem eingebildeten Elende wieder nahe getreten, und bat ihn flehentlich, mir zu helfen um meiner Mutter willen, deren sorgenvoller Einsamkeit ich nun auch gedachte.» Da springt ihm, ähnlich wie beim späteren «Flötenwunder», eine junge Esche in die Augen, die er schließlich bewältigt.

Die weitgehende Übereinstimmung dieser Stelle im «Grünen Heinrich» mit dem vielleicht sechs Jahre älteren Gedicht bestätigt unsere mehrfache Feststellung, wie sehr der Roman besonders in seinen lyrisch gesteigerten Partien von innerer Anschauung genährt ist. Schon dem jungen Lyriker tritt Gott immer wieder aus dem Wald entgegen; deshalb verkriecht sich der Verstoßene, Tröstung und Zuflucht suchend, in ihm. Dort darf er die Frage tun, die ihm auf den Lippen brennt: die Frage nach Gewalt und Gestalt des höchsten Wesens. Der 1844 entstandene «Frühlingsanfang» beginnt:

Gott schlägt den Tabernakel auf
In allen jungen Wäldern,
Der Weihrauch steigt zum Himmel auf
Rings aus Gebirg und Feldern.

Im zweiten «Waldlied» vom August 1845 singt der Dichter:

Wie ein Quell versiegt der Schmerz,
Schwindet jede Grille;
Großen Unfug treibt mein Herz
In der Föhrenstille.

Weihrauchwolken ein und aus
Durch die Räume wallen –
Bin ich in ein Gotteshaus
Etwa eingefallen?

Doch der Unsichtbare läßt
Lächelnd es geschehen,
Wenn mein wildes Kirchenfest
Ich hier will begehen.

Zu schweigen vom xi. Liebeslied, wo Gott dem Liebenden aus den jungen Eichen entgegenschreitet, einen weißen Blütenstrauß junger Linden an der Brust! Auch wenn Gott nicht genannt wird, ist für Heinrich der Wald eine Stätte pantheistischer Versenkung, wo er Trost und Erlösung sucht. So macht er sich nach einem mit Habersaat-Kleckereien verpfuschten Winter auf den geliebten Weg ins Dorf. «Meine Stimme war gebrochen und ich sang, dieselbe mißbrauchend, mich müd durch die hallenden Wälder.»

Auch auf dem Grafenschloß treibt sich Heinrich, nachdem er sich Dortchen durch sein gereiztes Wesen entfremdet hat, in seinem Liebeselend tagelang im Land umher. «Stracks verzog er sich wieder in die Wälder und blieb drei Tage dort, während welcher er nur in der Nacht zurückkehrte ... Heinrich verkroch sich an einem wilden, steinigen Abhange, der den ganzen Tag an der Sonne lag, unter ein hohes Gebüsch, durch welches eine klare Quelle rieselte. Dort hockte er im Verborgenen, stierte über die duftigen Gehölze und Felder weg nach dem glänzenden Dache des Landhauses in weiter Ferne und grübelte unaufhörlich über sein Unheil.» Immer wieder muß er «die Pinsel wegwerfen und in den Wald hinauslaufen, um sich wieder zu verbergen».

Was der Wald für Heinrich bedeutet, erkennt man, wie vielleicht nirgends, in den Heimatträumen. Da heißt es einmal: «Er fand sich in einem großen Walde wieder und ging auf einem wunderlichen schmalen Brettersteig, welcher sich hoch durch die Äste und Baumkronen wand, eine Art endlosen hängenden Brückenbaues, indessen der bequeme Boden unten unbenutzt blieb. Aber es war schön hinabzuschauen auf denselben, da er ganz aus grünem Moose bestand, welches in tiefer Dunkelheit lag. Auf dem Moose wuchsen Tausende von einzelnen sternförmigen Blumen auf schwankem Stengel, die sich immer dem oben gehenden Beschauer zuwandten; im Schatten jeder Blume stand ein kleines Bergmännchen ... Jede Blume hatte ihr eigenes Männchen, und das kreisende Leuchten in der dunklen Tiefe sah sich von dem hohen Bretterwege wie ein unterirdischer Sternenhimmel an, nur daß er grün war und die Sterne in allen Farben strahlten. Heinrich ging entzückt auf seiner Hängebrücke weiter und schlug sich tapfer durch die Buchen- und Eichenkronen, manchmal kam er in eine Föhrengruppe hinein, welche etwas lichter war, und das purpurrote, von der Sonne durchglühte, starkduftende Holzwerk der Fichtenkronen bot einen fabelhaften Anblick und Aufenthalt, da es wie künstlich bearbeitet, gezimmert und mit wunderlichem Bildwerk verziert erschien und doch natürliches Astwerk war. Manchmal führte der Steg auch ganz über die Bäume hinweg unter den offenen Himmel und Sonnenschein, und Heinrich stellte sich auf das schwanke Geländer, um zu sehen, wo es hinausginge; aber nichts war zu erblicken als ein endloses Meer von grünen Baumwipfeln, soweit das Auge reichte, auf dem der heiße Sommertag flimmerte und Abertausende von

wilden Tauben, Hähern, Mandelkrähen, Finken, Weihen und Dohlen herumschwärmten, und das Wunderbare war nur, daß man auch die allerfernstesten Vögel deutlich erkannte und ihre glänzenden Farben unterscheiden konnte.» Greifbar nahe und doch unendlich fern schwärmen Kellers Lieblinge, die Wildvögel, über den Wipfeln; diese geben sich als Buchen, Eichen und Föhren zu erkennen, zerfließen aber in ein einziges unabsehbares Waldmeer. Bald führt der Steg «ganz über die Bäume hinweg unter dem offenen Himmel und Sonnenschein», bald sieht Heinrich in traumhafter Umkehrung die Himmelskuppel «in tiefer Dunkelheit» weit unter sich liegen und aus ihrem sammetgrünen Moos «Tausende von einzelnen sternförmigen Blumen auf schwankem Stengel» heraufleuchten wie Sterne am Nachthimmel. Die Wälder der Heimat sind hier ganz in die Weltweite der pantheistisch geschauten Ewigkeit entrückt und zum Sinnbild eines namenlosen Göttlichen geworden.

Unter den lyrischen Landschaftsschilderungen des «Grünen Heinrich» sind die der Nacht besonders zahlreich. Die vollendetsten Partien des Romans spielen zur Nachtzeit auf Felderbreiten und freien Höhen, am Wasser, im Wald. Ein Beispiel ist Heinrichs und Annas Heimweg über den Berg, nach der Tanzstunde. Seine Beschämung verbergend, stürmt der junge Begleiter den Berg hinan, daß ihm das Mädchen kaum folgen kann. Auf der freien Hochebene aber umfängt sie lösend der Zauber der Nacht, und sie schlendern gemächlich dahin. «Der funkelnde Sternhimmel hing weit gebreitet über dem Lande und doch war es dunkel auf dem Berge, und die Dunkelheit band uns näher zusammen, da wir, unsre Gesichter kaum sehend, einander auch besser zu hören glaubten, wenn wir uns fest zusammenhielten. Das Wasser rauschte vertraulich im fernen Tale, hier und da sahen wir ein mattes Licht auf der dunklen Erde glimmen, welche sich massenhaft mit ihrem schwarzen Schatten vom Himmel sonderte, der sie am Rande mit einem blassen Dämmergürtel umgab.» Bald nachher tritt Heinrich allein den Rückweg nach dem Dorf an. «Anna übergab mir den Shawl, den ich wieder zurücktragen sollte, dann leuchtete sie mir vor das Haus und sagte Adieu ... Kaum war ich aus dem Bereiche des Hauses, so schlug ich das blumige weiche Tuch, das mir eine Wolke des Himmels zu sein dünkte, um Kopf und Schultern und tanzte darin wie ein Besessener über den nächtlichen Berg. Als ich auf seiner Höhe war unter den Sternen, schlug es unten im Dorf Mitternacht, die Stille war nun nah und fern so tief geworden, daß sie in ein geisterhaftes Getöse überzugehen schien ... Ein seliger Schauer schien, als ich einen Augenblick stand wie festgebannt, rings vom Gesichtskreise heranzuzittern an den Berg, in immer engeren Zirkeln bis an mein Herz heran. Das Glück des Lebens schien seinen Rundgang über die schlafende Welt zu machen, und, mich auf dem Berge wachend findend, mich an die Hand und für immer an seine Seite zu nehmen. Ich entledigte mich

andächtig meiner närrischen Umhüllung, legte sie zusammen, stieg träumend den Abhang hinunter und fand den Weg durch stockfinstere Waldwege nach Hause, ohne zu wissen wie.»

Die Nacht ist heimatliche Landschaft und kosmische Weite zugleich. Die dunkle Erde sondert sich als Masse «mit ihrem schwarzen Schatten» vom Himmel, der sie am Rand mit einem blassen Dämmergürtel umgibt: wie genau ist die Finsternis der Sternennacht beobachtet, die ja nie völlig schwarz ist! Heinrich, der «wie ein Besessener» über den nächtlichen Berg tanzt, ist nicht nur vom Duft des Shawls betäubt; ebenso sehr verzaubert ihn die überirdische Vollkommenheit der Nacht. «Unter den Sternen», um Mitternacht, erreicht die Stille ihren Höhepunkt; sie ist so tief geworden, daß sie zum «geisterhaften Getöse» wird, das aber zugleich, «wenn man gesammelt horchte», das Rauschen und Ziehen des Fließchens im Tal ist. Nähe und Ferne zerfließen in eins, in konzentrischen Wellen zittert ein einziger «seliger Schauer» aus dem Unendlichen der Weltennacht bis in Heinrichs Herz. Der Gegensatz von Innen und Außen ist magisch aufgehoben, aus dem nächtlichen Kosmos strömt dem Wanderer Offenbarung und Befriedung zu. «Das Glück des Lebens schien seinen Rundgang über die schlafende Welt zu machen», und dieses geahnte Göttliche ist es, das den Taumelnden «an die Hand und für immer an seine Seite» nimmt.

Auch ohne die wörtlichen Anklänge riefe dieses Nachterlebnis einem Vergleich mit dem v. und vi. Nachtgedicht der ersten Sammlung. Stimmung und Situation sind dieselben, die Gleichheit oder Ähnlichkeit einzelner Motive bezeugt, daß bei der Niederschrift dieser Stelle des «Grünen Heinrich» noch die lyrische Fassung mitschwang. Im v. Nachtgedicht heißt es:

Das Urgebirge um mich her
Ist schweigend, wie ein Nachtgebet!
Weit hinter ihm hör ich das Meer
Im Geist, und wie die Brandung geht!

Ich höre einen Flötenton,
Den mir der Wind vom Westen bringt,
Indes herauf im Osten schon
Die Ahnung leis vom Tage dringt.

Beide Male spricht das Schweigen der Nacht: im fernen Tosen, im Rauschen des Meeres und im Flötenton. Die Sterne erweitern auf der Scheithöhe des Berges den Horizont ins Unendliche. Im Gedicht stehen dafür das ossianische «Urgebirge» und das Meer. Wenn im Roman vom hoch über dem Tal hingebreiteten «Berg» die Rede ist, so liegt darin keine Beschränkung, sondern ein zauberischer Nachklang unermeßlicher Weite. Dem Heranzittern der beseligenden Wellen folgt im Roman der Einklang mit dem

Kosmos, dem das Gefühl höchsten Glücks entströmt. In «Stille der Nacht» steht dafür:

Ich fühle mich so leicht zumal
Und wie die Welt so still und gut.

«Unter Sternen» singt:

Hier fühl ich Zusammenhang
Mit dem All und Einen!

Hohe Lust! im dunkeln Tal,
Selber ungesehen,
Durch den majestät'schen Saal
Atmend mitzugehen!

Erst in der Auslegung des Nachterlebnisses treten Nuancen auf. In «Unter Sternen» weckt das Gefühl des Zusammenhangs mit dem Schöpfer aller Kreatur «jubilende Gebete». Der Schluß von «Stille der Nacht» wirkt echter:

Der letzte leise Schmerz und Spott
Verschwindet aus des Herzens Grund;
Mir ist, als tät der alte Gott
Mir endlich seinen Namen kund!

Noch ist das Gebet «schweigend», aber in der Auflösung aller Fragen und Zweifel liegt die wortlose Verehrung der göttlichen Natur. Im Roman ist daraus das «Glück des Lebens» geworden; die Personifizierung bewahrt die den Gedichten innewohnende mythische Kraft.

Ein anderes Beispiel: Heinrich, an Leib und Seele gebrochen, wandert aus der Kunststadt heimwärts in die unbekannte Nacht hinein. «So ging er mitten in dem zivilisiertesten Weltteil wie in einer unbewohnten Wildnis und suchte nur die Richtung nach der Heimat innezuhalten, indem er die Himmelsgegend nach den Spuren des verloschenen herbstlichen Abendrotes im Auge behielt. Obschon er müde ward, so wanderte er unverdrossen weiter, sein Päckchen bald unter diesen, bald unter jenen Arm nehmend; denn die Nacht war frostig und kalt. Bald schmerzten ihn auch die steinigen harten Geleise der Wege durch die schlechten Sohlen und er schlotterte in seinen dünnen Kleidern.» Er ist, so möchte man glauben, für alles andere eher empfänglich als für lyrische Betrachtungen. Aber auch jetzt stellen sich die bekannten Motive, ja beinahe dieselben Worte ein. «Die tiefste Einsamkeit waltete jetzt auf Erden, da es Mitternacht war und Heinrich über weite Felder ging; aber um so belebter waren die herbstlichen, mondlosen, aber mit tausend Sternbildern durchwirkten Lüfte, denn singende, zwitschernde Staren- und Schwalbenvölker zogen nach Süden, ja die ganze Nacht hindurch rauschte und tönte es auf den himmlischen Straßen von Sängerscharen, wilden Tauben-, Hühner- und Gänsezügen, welche entweder weit aus

Norden kamen oder aus diesen Fluren aufbrachen und südwärts reisten. Noch nie hatte Heinrich diesen herbstlichen Nachtverkehr der Lüfte so genau und auffallend gesehen, und indem er sich unten auf der dunklen harten Erde mühselig forthalf, blickte er fortwährend nach dem Himmel und beobachtete neugierig das Ziehen und Beegnen der gefiederten Völkerschaften, denen mit Sonnenaufgang das wärmere Land und die neue lustige Heimat gewiß war.» Die Analogie mit der Lyrik ist hier nur mittelbar; man glaubt aber doch aus den «herbstlichen, mondlosen, aber mit tausend Sternbildern durchwirkten Lüften» das Andringen des Kosmischen herauszuhören, und die Scharen wilder Zugvögel haben etwas von der unendlichen Weite des Urbildes an sich.

Heinrich hat in Basel wieder Schweizerboden betreten und am Schützenfest erneut sein für Land und Volk höher schlagendes Herz empfunden. «An einem kristallhellen Morgen» macht er sich zu Fuß auf den Weg nach der Vaterstadt. «Überall lag das Land im himmelblauen Duft, aus welchem der Silberschein der Gebirgszüge und der Seen und Ströme funkelte, und die Sonne spielte auf dem betauten Grün. Er sah die reichen Formen des Landes, in Ebenen und Gewässern ruhig und waagrecht, in den steilen Gebirgen gezackt und kühn, zu seinen Füßen fruchtreiche blühende Erde und in der Nähe des Himmels fabelhaftes Totenreich und wilde Wüste, alles dies abwechselnd und überall die Tal- und Wahlschaften bergend, die zu Füßen der fernen Gebirgsriesen wohnten oder fern hinter denselben. Er selbst schritt rüstig durch katholische und reformierte Gebietsteile, durch aufgeweckte und eigensinnig verdunkelte, und wie er sich so das ganze große Sieb von Verfassungen, Konfessionen, Parteien, Souveränitäten und Bürgerschaften dachte, durch welches die endliche sichere und klare Rechtsmehrheit gesiebt werden mußte, die zugleich die Mehrheit der Kraft, des Gemütes und des Geistes war, der fortzuleben fähig ist, da wandelte ihn die feurige Lust an, sich als der einzelne Mann, als der widerspiegelnde Teil vom Ganzen zu diesem Kampfe zu gesellen und mitten in demselben die letzte Hand an sich zu legen und sich mit regen Kräften zurecht zu schmieden zum tüchtigen und lebendigen Einzelmann, der mit ratet und mit tatet ...» Diese Worte umgreifen das Panorama der schweizerischen Landschaft überhaupt; eine geographische Lokalisierung ist nicht möglich, aber auch nicht wesentlich. Die Landschaft verfließt mit dem in ihr lebenden Volk zu einer einzigen Vision. Wie unrealistisch, großflächig malt hier Keller: in Silber und Blau liegen Gebirge, Seen und Ströme, die Sonne spielt «auf dem betauten Grün»; in Ebenen und Gewässern, in «fruchtreich blühender Erde» dehnt sich die ruhige Waagrechte, in den zackig-steilen Gebirgen, wo «in der Nähe des Himmels ... fabelhaftes Totenreich und wilde Wüste» sich abzeichnen, die belebtere Senkrechte. Da wandelt Heinrich «die feurige Lust» an, als tüchtiger und wacher Einzelner in

diesen «Tal- und Wahlschaften» von denen einer zu sein, «der mit ratet und mit tatet» zum Wohl der Gemeinschaft. Hier geht es nicht mehr um die metaphysische Erlösung des Menschen, hier soll sich der Einzelmensch in ein irdisches Ganzes einfügen, dessen Sinnbild die Zusammenschau weiten Landes und belebten Volkes ist: die geliebte schweizerische Heimat.

Noch großartiger spricht dieses Empfinden aus dem Abschluß der Teilspele, die in ein allgemeines, vom Föhn gewaltig geschürtes Fasnachts- und Vorfrühlingstreiben übergehen. Heinrich hat Anna in sichere Obhut gebracht und mischt sich wieder unter das festliche Volk. «Auf allen Hügeln und Bergen sahen wir jetzt die Fasnachtsfeuer brennen; das unsrige flammte bereits in großem Umfange, wir standen in einem Kreise hundertweise darum ... Wein war in Menge vorhanden, es bildeten sich mehrere Liederchöre, schlichte, einstimmige, welche alte Lieder sangen, wie vierstimmige Männerchöre mit neuen Liedern, gemischte Singschulen von Mädchen und Jünglingen, Kinderscharen, alles sang, klang und wogte durcheinander auf der Allmende, über welche das Feuer einen rötlichen Schein verbreitete. Vom Gebirge herüber wehte immer stärker und wärmer der Föhn und wälzte große Wolkenzüge über den Himmel; je dunkler die Luft wurde, desto lauter ward die Freude, welche zunächst um Burgtrümmer und Feuer in einem großen Körper lagernd, weiterhin die Halde hinab sich in viele Gruppen und Einzelne verteilte, die bald noch im rötlichen Scheine streiften, bald in der Dunkelheit jauchzten. Noch weiterhin summt die Lust aus den dunklen Gefilden und widerglänzte zuletzt wieder sichtbar in den zahlreichen Flammen am Horizonte. Der uralte gewaltige Frühlingshauch dieses Landes, obschon er Gefahr und Not bringen konnte, weckte ein altes, trotzig frohes Naturgefühl, und indem er in die Gesichter und in die wilden Flammen wehte, ging die Ahnung zurück vom Feuerzeichen des politischen Bewußtseins, über die Christenfeuer des Mittelalters, zu dem Frühlingsfeuer der Heidenzeit, das vielleicht zur selben Stunde, auf derselben Stelle gebrannt. In den dunklen Wolkenlagern schienen Heerzüge verschwundener Geschlechter vorüberzuziehen, manchmal anzuhalten über dem nächtlich singenden und tönenden Volkshaufen, als ob sie Lust hätten herabzusteigen und sich unter die zu mischen, welche ihre Spanne Zeit am Feuer vergaßen. Es war aber auch eine köstliche Stelle, diese Allmende; der bräunliche Boden, vom ersten Anflug des ergrünenden wilden Grases überschossen, dünkte uns weicher und elastischer als Sammetpolster, und vor der fränkischen Zeit schon war er für die Bewohner der Gegend dasselbe gewesen, was heute.» Obwohl nochmals die Landschaft um das Heimatdorf erscheint, wird man sich dessen auch hier kaum bewußt. Sie ist ganz ins Visionäre gesteigert und stellt die Grundmacht Volk auf ihrem ewigen Naturboden dar. Dabei werden drei Sphären sichtbar, die von der Kraft des Symbols zusam-

mengehalten sind: das um die Flammen gruppierte lebende Volk, die geschichtlich gekleideten Figuren des Tellspiels und – aus der vorgeschichtlichen Heidenzeit herabschauend – die «Heerzüge verschwundener Geschlechter».

Die pantheistisch verherrlichte Landschaft ist beim jungen Keller das Lebelement, das alles durchdringt und durch das seine Menschen hindurchgehen müssen, damit sie in ihrem Wesen erscheinen können. Sie sind allein nichts, wie umgekehrt die Landschaft nicht ohne mythische Personifizierung bestehen kann. Allerdings ist auch realistische Beschreibung zu finden, und nicht wenige Landschaftspartien ordnen sich dem ruhigen Gang der Erzählung ein. Aber nicht sie sind für Keller typisch. Wenn von der Landschaft des «Grünen Heinrich» die Rede ist, sind jene vielen Stellen gemeint, wo die Worte mehrdeutig zu leuchten beginnen, in musikalischem Wohllaut spielend zum Bild gerinnen und einem langatmigen Rhythmus folgen. Dann erhöht sich das Bild der Landschaft zum Sinnbild, und eine unvergleichliche Gewalt geht von ihr aus.¹ Am stärksten leuchtet sie dort, wo sie auf Heinrich bezogen ist. Sie ist ihm das Faßbar-Unfaßbare, dem er seine geheimsten inneren Regungen anvertrauen kann.

Wie sieht die Landschaft in den Gedichten des jungen Keller aus? Zürich ist uns schon in «Heimweh» begegnet.² Sein Bild wächst dort aus der Sehnsucht nach der frühesten Kindheit heraus; kindlich nah und unerreichbar fern sind die Limmatufer, «die so grün ins Wasser hangen» und deren weiche Pfade das Kind unschuldig so oft gegangen ist. Zur Anrufung der Geburtsstadt genügt noch die Szenerie des heimatlichen Flusses. Diese Enge wird aber durch die Dichte der Stimmung wettgemacht: sie erreicht in der ersten und dritten Strophe eine Höhe reiner Lyrik, um deretwillen «Heimweh» auch künstlerisch neben Kellers «Jugendgedenken» gestellt werden darf.

«Ich will spiegeln mich in jenen Tagen» ist in seinen landschaftlichen Mitteln noch sparsamer: nur im «Lindenwipfelwehn» verrät sich der Schauplatz dieser Elegie, und nur aus dem Vergleich mit dem «Grünen Heinrich» kann geschlossen werden, daß darin der «uralte Lindenhain», «die riesenhaften Burglinden» der Vaterstadt auftauchen. Wie in «Heimweh» ist sie vom Glanz frühster Erinnerung verklärt und mit der Kindheit unauflöslich verbunden.

Weit näher steht das 1846 entstandene «Am Himmelfahrtstag» der Wirklichkeit. Die Anzeichen dafür, daß hier die Limmatstadt gemeint ist, sind zahlreicher als in irgend einem andern Gedicht des jungen Keller. Es erinnert zugleich an jenen Karton, der – ein wunderlicher Vorläufer Seldwyls, aber noch fast ohne dessen Personal – unter dem Namen «Mittelalterliche

¹ Ähnliches gilt von den übrigen Motivkreisen; man vergleiche etwa S. 27, 28, 65, 97

² Vgl. S. 28

Stadt» bekannt ist; er gehört zu den aufschlußreichsten Dokumenten des jungen Malers.¹ Das Gedicht beginnt:

Ausgestorben scheint die Stadt,
Weil, was Freude fühlt am Leben
Und ein gläubig Herz sich heben,
Sich hinaus begeben hat
Auf den See und auf die Berge;
Angefüllt wird jedes Tal;
Rühren muß sich Wirt und Ferge
In dem warmen Maienstrahl.

In der zweiten Strophe wird der hoch auf dem Dach des elterlichen Hauses stehende Betrachter sichtbar:

Von des Daches Giebel schau
Ich hinaus, o welch Gewimmel!
Ja, die Erde trägt gen Himmel
Menschenherz und grüne Au!
Siehe, wie lebend'ge Fahnen
Flattern dort am Berggeländer
Kinder, bunte Lenzgewänder,
Unter grünenden Platanen!

Die ausgestorbene Stadt wird ihm zum Gleichnis seiner Verlorenheit:

Einsam wehen hier die Linden
Dieser Stadt um stille Dächer –
Ach, wie einen leeren Becher
Muß ich die Verlaßne finden,
Einen Becher, dessen Schein
Wird geflohn von jedem Munde
Und auf dessen dunklem Grunde
Ich der letzte Tropfen Wein!

Das Abbild Zürichs in der frühen Lyrik wäre unvollständig ohne den erneuten Hinweis auf das Fragment «Spaziergängliches Gefühl». Es ist das

¹ Für Einzelheiten verweisen wir auf Paul Schaffner («Gottfried Keller als Maler», Zürich 1942). In den dort zitierten Beispielen, ob malerisch oder dichterisch gestaltet, wie in der «Mittelalterlichen Stadt» hat man es mit den Ausformungen des gleichen Urbildes zu tun. Wie stark diese Vision nach Jahrzehnten noch war, zeigt der zweite «Grüne Heinrich», wo Keller eine viel ausführlichere Schilderung des Kartons gibt (v, 173; vgl. Schaffner S. 205). Noch jetzt hebt sie mit den Linden an, sogar der kosmische Zug ist stehen geblieben: «Der hochgerückte Horizont zog sich noch über die Linden weg und schloß ein weites Gelände ab ...» So ist die Sorgfalt, mit welcher der alte Dichter seinen Karton umgab, nicht verwunderlich. Noch 1884 wollte er ihn fertig zeichnen und mit Grau abtönen, damit er, zerschnitten und leichter zu handhaben, erhalten bleibe. Auf dem Sterbebett schenkte er ihn Wilhelm Petersen.

krasse Gegenstück zur elegischen Verklärung;¹ etwas wie Haßliebe blitzt darin auf, wenn Keller höhnt:

Ich schlendre pfeifend auf den Bergen
Die schon die Nacht umdunkelt hat,
Durchkrabbelt von den dummen Zwergen
Qualmt tief die sündengraue Stadt.

Diese «sündengraue Stadt» ist ja auch der Schauplatz seiner Erniedrigung gewesen. Das Selbstporträt des Geächteten spricht für sich selbst.

Die vor dem Roman in den Vierzigerjahren entstandenen Rheingedichte zeigen noch klarer, daß Keller mit diesem Strom geradezu einen Kult getrieben haben muß, durch den die ziehenden Wasser am Rand seiner Heimat eine höhere Weihe erhielten. Die zweite Strophe des «Liedes an das deutsche Volk» zeigt ihn am Ufer des Rheins in Gedanken über seinen Lauf versunken:

Wie oft, wenn ich am jungen Rheine saß
Und mit der Seele folgte seinem Lauf,
Geschah's, daß ich die Heimat schier vergaß,
Und ihrer Urgebirge Riesenknau
Schmolz hin vor meines Herzens heißem Sehnen:
Ich sah entzückt ins ebne Land hinaus,
Ins Land der Sagen und der Liebestränen,
Ins hohe weite deutsche Dichterhaus!

Im September 1844 entstand «Am Vorderrhein». Seine zweite Strophe knüpft an das vorige Bild an; bei aller künstlerischen Unvollkommenheit atmet es schon dichterische Kraft, die Personifikation ist anschaulicher:

Wie ist er rauschend ausgezogen,
Der junge Held, aus Kluft und Stein!
Wie hat er gierig eingesogen
Die Milch der Freiheit, frisch und rein!
Nun wallt der Glückliche hinnieder,
Hin in mein zweites Heimatland ...

Bereits das erste Rheingedicht spielt mit dem Gedanken, die mitziehenden Alpenrosen könnten am Niederrhein wieder angeschwemmt werden. «Am Vorderrhein» nimmt dieses Motiv auf:

Es taucht ein Aar ins Wolkenlose
Hoch über mir im Sonnenschein.
Ich werfe eine Alpenrose
Tief unten in den wilden Rhein!

¹ Vg. S. 32

1845 ist Kellers Rheinjahr: kurz hintereinander, wohl anlässlich seines Aufenthalts in Glattfelden, sind damals vier Rheingedichte entstanden. Auf «Einkehr» folgte «Rheingruß», kurz darauf «Rhein», aus dem in den «Gesammelten Gedichten» «Stilleben» wurde. In der ersten Fassung «klebt ein ältes Städtlein» am Strom, in der zweiten tritt er vor der genrehaften Seldwyla-Szenerie fast ganz zurück: ein Beispiel für das Nachlassen der visio-nären Kraft.

«In der Via mala», im Dezember 1845 entstanden, führt nur scheinbar vom Glattfeldener Rhein weg. Keller schrieb es vor seiner Bündnerreise; die ersten beiden Strophen verraten deutlich, daß der Fluß wieder in der Umgegend des Heimatdorfes gesehen ist, «wo seine schönsten Borde sind und seine grünsten Wellen gehn». Dafür spricht auch das «träumerische Kind», das wie die Pharaonentochter am abendlichen Strom steht. Das «Heldenkind» ist mit dem Bild des Rheins verwachsen; es erscheint 1847 wieder in «Rheinwein», wo «ein Binsenkörblein trägt die Flut, drin das Moseskind der Deutschen ruht».¹

Die Anklänge an das Heimatdorf sind in der Lyrik recht selten. Wieder sucht man vergeblich nach einer Gesamtdarstellung; das Dorf ist nirgends unmittelbar heraufbeschworen, obwohl viele von Kellers Gedichten in Glattfelden geschrieben wurden. Es läßt sich nur aus allerlei Einzelheiten erraten; oft ist es mehr im Atmosphärischen oder Genrehaften zu erkennen. Wir denken etwa an die Kirchhofgedichte, die in Anlehnung an die romantische Grabpoesie entstanden. Auch den Zyklus «Lebendig begraben» wird man sich weit eher auf dem Dorf als in der Stadt spielend denken.

Ähnliches gilt von einzelnen Gedichten des «Liebesspiegels», wo die Urbilder Annas und Heinrichs in den Gemarkungen des Dorfes umgehen. Etwas deutlicher sind die zu Judith gehörenden Schauplätze gezeichnet: die dörfflichen Fluren im zweiten «Sommer»-Gedicht, die Gegend des Heiden-sees, und – in verschiedenen Stücken des Zyklus «Von Weibern» – Judiths Haus und Garten. Doch auch hier kommt es nirgends zu einer Verdichtung des dörfflichen Schauplatzes, die uns erlaubt, das Landschaftliche als Haupt-motiv zu betrachten. Im Gegensatz zur Vaterstadt an der Limmat besitzt das Dorf nichts von der Magie des Kindheitsparadieses.

Angesichts der Verse «Ein Tagewerk 1», in denen man Heinrich als Bummler und Träumer durch die dörfflichen Fluren vagieren sieht, wird einem erneut bewußt, warum die Umrisse des Heimatdorfes in den Gedich-ten so unbestimmt bleiben mußten. Es liegt an Kellers Versunkenheit in der

¹ Vgl. dazu in «Stille der Nacht»:

Ich sinne, wo in weiter Welt
Jetzt sterben mag ein Menschenkind?
Und ob vielleicht den Einzug hält
Ganz still ein lächelnd Heldenkind?

kosmischen Natur. Dieses Gedicht beginnt unverkennbar im Haus des Oheims:

Jüngst stand ich mit dem ersten Frühlicht auf
Und nahm hinaus ins Freie meinen Lauf.

Die Spur des Wanderers verliert sich «auf den Feldern», und «in den Wäldern» gedenkt er «ein bleibend Lied zu holen». Schon geht er in die kosmischen Weiten der Landschaft ein:

Rein war der Morgen, bald zum Tag erhellt;
Der volle Liebespuls schlug durch die Welt,
Die Lüfte wehten und der Vogel sang,
Die Eichen wuchsen und die Quelle sprang,
Die Blumen blühten und die Früchte reiften,
Ein jeglich Gras tat seinen Odemzug,
Die Berge standen und die Wolken schweiften,
Und fächelnd mich des Lebens Schwinge trug.

In der dritten Strophe wird der Wanderer wieder sichtbar, durch «Hochgesang im Herzen» in die randlose Weite emporgehoben, «an Silberflüssen» liegend. Die Sonne sinkt über der abendlichen Welt, «auf Bergeshöhen» erwartet er noch immer das ungesungene Lied, bis das Firmament hervorbricht und «von Osten wehte rein und scharf der Wind». «Schlemihl, der Raum und Zeit verlor» ringt um sein Dichtertum. Die letzte Strophe spricht unmißverständlich aus, welche Erlösung er sucht:

Ein fremder Körper, ohne Form und Schall,
So, däucht' mir, lag ich im lebend'gen All!

«Ordinärer Landwein», dem Umkreis der «Neueren Gedichte» angehörend, ist davon völlig verschieden. Mit der «Winzerin» gehört es zu den Stücken, die die Nähe des werdenden Romans vielleicht am spürbarsten verraten. Welche dingliche Dichte erreicht es in der zweiten Strophe! In unserem Zusammenhang ist es wegen des Vetters und Bauersmannes bemerkenswert, dessen Lob es singt und in dessen Person sich Züge des Schulmeisters und des Oheims vereinigen. Es scheint überhaupt in die dörfliche Gemeinschaft des Romans zu gehören, auch im Szenischen; wenn nicht am stillen See Annas, so hat des «Landmanns Herzfleck ... ein jäher Rain» seinen Platz doch mitten in den zum Dorf gehörenden Fluren.

Die religiöse Bedeutung des Waldes zeigt schon auf der Frühstufe die «Nacht auf dem Uetliberg». Der junge Dichter, dem sich im Traum Gottvater offenbart, erkennt dessen Herrlichkeit in seinen Werken, unter denen ihm die über den Bergwald gebreitete Nacht das erhabendste ist. «Tausend und tausend Sternbilder strahlten in ewiger Harmonie von ihrer Bahn; hoch über mir zog sich die Milchstraße über den unermeßlichen Plan. Ich sprang

auf und wandelte wonnetrunken zwischen den versilberten Fichtenstämmen umher, welche, auf den hellen Rasen kräftige Schatten werfend, wie Tempelsäulen zum flimmernden Gewölbe emporstrahlten.» Schon der Achtzehnjährige hat also die Verklärung des Waldes zum Heiligtum vollzogen. Die Gottheit trägt noch christliche Züge, weist aber den Menschen auf die Natur hin: «Erforschet meine Werke, und ihr werdet mich erkennen!»

Auch das 1843 entstandene «Pfingstfest» läßt die Frage offen, ob das Bild des Tempels oder das des Waldes älter sei; steigt das eine auf, so stellt sich auch das andere ein.

Wie heil'ger Andacht voll stehn rings umher
Im grünen Feierkleid die stillen Eichen,
Unhörbar fast fließt klar ein Bächlein her,
Wirkt in den Blumentepich Silberzeichen.
Der Waldgesang verhallt! Mit frommem Schweigen
Blickt harrend alle Kreatur zum hellen Osten,
Bald wird das Sonnenbild sich strahlend zeigen,
Und alles wird verklärt vom goldnen Lichte kosten.

Mir aber will ganz wunderbar geschehn.
In ferner Zone glaub ich zu verweilen!
Ich sehe Marmorhallen rings entstehn,
Ein morgenländisch Dach ruht doch auf Säulen!
Ins dunkle Himmelblau schaun schlanke Palmen,
Oliven, Feigenbäume stehn im üpp'gen Kranze,
Vom Tempel her verhallen ferne Psalmen,
Die heilige Landschaft ruht im hohen Festtagsglanze.

Im Saale aber harret ernst und mild
Der ersten Christen heilige Gemeinde ...

In diesem Gedicht, einem der frühesten, ist das Göttliche eindeutig christlich aufgefaßt. Dasselbe gilt von «Frühlingsanfang II», nur daß hier die Vorstellung des «Tabernakels» eine romantische Stimmung erzeugt.

Im xv. Stück der «Gedanken eines Lebendig-Begrabenen» tritt Gott ganz hinter sein Werk zurück, das den jungen Dichter in den Schwingen des über dem Nadelwald schwebenden Weihs und im Wunder der Eidechse überwältigt.

Damals war ich ein kleiner Pantheist
Und ruhte selig in den jungen Bäumen.

Wie schwankend in Wirklichkeit das Gottesbild des jungen Pantheisten 1844 noch war, bezeugt das gleichzeitig entstandene XI. Liebeslied, in dem Keller davon spricht, wie sein Gott in der «Weihezeit» als ein Wald-Gott zu ihm tritt, der über den Konfessionen und Religionen thront.

«Eine Nacht auf dem Uetliberg», die Traumerzählung des Achtzehnjährigen, ist auch das erste Denkmal seiner Nachtbegeisterung. Wir müssen das Herzstück seiner hymnischen Anrufung nochmals zitieren: «Ich blickte über den Rand des Berges in die Nacht hinab, blickte ringsum in die Nacht hinaus und blickte mit irrendem Auge an das Sternengewirre über mir. Das ganze Altertum mit allen seinen Fabeln, Göttern und Helden tat sich mir auf beim Anblick dieser ewig leuchtenden Denkmale der alten Mythologie. Unverwandt starrte ich empor, entsetzt über diese Unendlichkeit, über diese Größe, diese ewige Harmonie der Systeme, und fand, daß die Sternkunde die erhabenste der menschlichen Wissenschaften sei ... Unheimliches, zitterndes, staunendes Entzücken ergriff mich, heißer Stolz flammt' in mir auf und schmolz in demselben Augenblicke in Demut und Anbetung vor dem, der dieses alles geschaffen hatte, der mir diese Nacht schenkte. Ich brannte vor Begierde, meine Seligkeit einem gleichfühlenden Wesen mitzuteilen, mein Entzücken in den Augen desselben zu lesen, aber ich war allein, mußte meine Lust und meine Wehmut in mich verschließen. Ich lehnte an einen Stamm und durchwachte schwärmend und träumend den übrigen Teil der Nacht.»

Dieser lyrische Erguß enthält schon alle Einzelmotive der Nachtpoesie im «Grünen Heinrich». Das schwärmende, fragende Ich steht im Zentrum, einsam der Unendlichkeit des Kosmos ausgeliefert; die Mythen der Antike leuchten als zeitlose Gegenwart aus dem gestirnten Himmel herab; ein Schauer der «Demut und Anbetung» durchzittert den Überwältigten, nachdem er im mitternächtlichen Traum gefragt hat: «Ich forsche nach dem, der dieses alles geschaffen hat.»

Fortan läßt die Begegnung mit Gott in der kosmisch geweiteten Kuppel der Nacht den Dichter nicht mehr los. Im September 1843, zu eben der Zeit, da in den Terzinenvisionen sein dichterisches Ebenbild geboren wird, richtet er die Frage nach seinem Ich in den unendlichen Raum empor:

Saget mir, ihr Sterne Gottes,
Die ihr dort im Weltenraume
Wunderbare Wege wandelt,
Uranfänglich, ewiglich!

Könnt ihr meine Stimme hören,
Die aus dieser Erde Qualen
Klagend ich zu euch erhebe,
Durch das stille Graun der Nacht?

Der dankbaren Anerkennung des Schöpfers sind Zweifel gefolgt, der christliche Gott wird mit menschlichen Maßstäben nach seiner Zulänglichkeit gemessen. Im Weihnachts-Sonett von 1843 wird die Frage erneut ausgesprochen, aber mit welchem Zynismus wird sie beantwortet!

In sternenheller Christnacht schaute ich,
Nach Wahrheit ringend, auf zum Himmelszelt.
Das sproßt' an Scheiben eis'ge Blumenwelt,
Daß hinter ihr mir jeder Stern verblich.

Das im Juli 1844 entstandene «Nachtlied» steht der «Nacht auf dem Uetliberg» wieder näher, klingt aber in Zweifel und Verzweiflung aus. In der zweiten und dritten Strophe erscheint die Identität der einzelnen Motive immerhin durchgehend, wenn die Nacht als «finsternes Gotteshaus» zum Gebet mahnt und der Fragende im «Meer der Nacht» einsam «nach dem Gotte angelt». «Nacht I», einen Tag später entstanden, variiert die Frage nach der Prädestination im heinesierenden Ton. Auch das II. Nachtgedicht gehört in diese Reihe.

Doch derselbe Juli 1844 bringt die Überwindung von quälendem «Schmerz und Spott». «Stille der Nacht» und «Unter Sternen» sprechen in vollendeten Verse von der Erlösung, die aus dem Kosmos strömt; in der «Sommernacht», in «Wende dich, du kleiner Stern...» wird dem Suchenden aus dem funkelnden Sternenhimmel die erlösende Antwort zuteil. Der «alte Gott» ist aber hier nicht mehr Person, pantheistisch «strahlende Unsterblichkeit» wandelt durch die Lüfte, und der Dichter fühlt den «Zusammenhang mit dem All und Einem»; «selber ungesehen» «atmend mitzugehn» ist seine «hohe Lust». Der Schöpfer ist in der Schöpfung aufgegangen, in die auch der nächtliche Wanderer eingehen darf. Im Wald, in der Sternennacht, in den Fluren der Heimat wird er nun die göttliche Natur verehren: «Gott überall» wird sein Lebensglaube.

Daraus erklären sich die weiteren Nachtdichtungen wie «Winternacht» oder «Walpurgis», erklärt sich auch der Naturmythus, den man im «Abendlied an die Natur» oder im zweiten «Sommer»-Gedicht aufsteigen sieht. Die Gefilde der Dorfheimat, ihre waldigen Winkel und Höhen, die sie umhüllende Nacht werden gleichsam absolut. Als landschaftliche «Kammern» gehen sie Verbindungen mit menschlichen Gestalten ein, die dann ins Überpersönliche gesteigert werden. Ähnlich verbindet sich die mythisch gewordene Landschaft mit der Kindheit. Wenn wir sagten, Judith sei zum Symbol von Heinrichs pantheistischer Erlösungssehnsucht geworden, so gilt dies noch mehr von der Landschaft. Sie durchdringt und umschließt die Grundmotive und teilt ihnen ein höheres Leben mit, das sie zu Sinnbildern des tiefsten Lebens, aber auch des höchsten Erlösungsverlangens macht.

Die bedeutendsten lyrischen Landschaftsbilder steigern sich zur gewaltigen Zusammenschau der ganzen alemannischen Schweiz. Diese Überlandschaft ist schon in den Vierzigerjahren da und hat über den «Grünen Heinrich» hinaus das gesamte Schaffen Kellers befruchtet. Die früheste Ausgestaltung einer solchen Vision der Heimat haben wir im Kindheitskapitel

gestreift: es sind die zwei heimwehgeborenen Strophen des in München entstandenen Gelegenheitsgedichts «Nachruf an Curti». Das nächste, 1846 datierte Gedicht zeigt die entsprechenden Romanstellen im Keim vorgebildet: das Überschauen der heimatlichen Landschaft von erhöhtem Standort und das Erscheinen der föhnigen Schneeschmelze, die dem Betrachter zum Sinnbild für die Versenkung in die Tiefen seines Volkes wird. Es ist das Fragment:

Ich möcht auf einem Berge
Einsam als Wächter stehn
Und unverwandt ins Weite
Nach Frühlingswolken sehn!
Und wenn die Lüfte kämen,
Die lauen allzumal,
Und wenn der Schnee geschmolzen
Auf Bergen und im Tal,
Und wenn der Schnee geschmolzen,
Der allerletzte Schnee,
Und wenn das Weh geendet,
Das allerletzte Weh:
Dann lief ich mit den Strömen
Hinab ins tiefe Tal

.....
.....

Man geht kaum fehl, wenn man den in Band xv₂, Seite 266, mitgeteilten stichwortartigen Plan «Die Schweiz, Vision», dem ein abgerissener Gedichtanfang folgt, als Fortsetzung und neuen Niederschlag unseres Fragments betrachtet; er hat seine Stelle dann am Ende des Jugendromans gefunden. Eine breiter ausgeführte Variante der Münchner Sehnsuchtsverse und dem «Nachruf an Curti» nahe verwandt ist das in Heidelberg geschriebene «Heimweh». Es darf als eigentliche Vorstufe zu Heinrichs Wanderung von Basel nach Zürich gelten. Dort und hier liegt gleiches Gewicht auf der Landschaft und auf der tätigen Gemeinschaft eines in seinen Bergen und Fluren natürlich gewachsenen Volks. Wie die mannigfaltigen Formen des Landes «überall die Tal- und Wahlschaften» bergen, in denen es sein einfaches Leben führt, schreiten auch im Gedicht «mit ruhig festen Schritten» die Männer einher.

Klar und einfach ist die Sitte,
Klug und ernst der freie Sinn.
Und in ihrer sichern Mitte
Wuchsen Recht und Freiheit groß;
Das Gesetz schmückt jede Hütte,
Jeden Herd ziert ein Geschoß.

Die ergreifendste Vision der Heimat haben wir in den langschrittigen Versen des «Alten Bettlers» vor uns.¹ In seiner Gestalt hat sich das sorgende, leidende Ich des Dichters mit dem pantheistischen Mythos der Schweiz vereinigt. Das Zeichen dafür ist die Gebärde des alten Taugenichts:

Ich segne euch, o Strom, Gebirg und Auen,
Die ihr im Lenzgold heiter vor mir schwimmt!
Ein Reichtum ist dies selig klare Schauen,
Den Niemand auch dem ärmsten Manne nimmt.

Von fern klingt noch einmal das Judith-Motiv des Auswanderns an, dem die Treue zur Heimat entgegengestellt wird. Ihr Lob steigert sich zum Zeit und Raum umfassenden Sinnbild:

Dich sollt ich meiden, trautes Netz der Wege,
Das *mein* Volk auf des Landes Boden spann?
Und dich, Gebirg, wo ich des Abgrunds Stege
Auch mit verbundnem Aug beschreiten kann?
Wo ich der Quellen tiefen Ursprung kenne
Und jeden Stamm im dunklen Forst gezählt
Und jede Trift bei ihrem Namen nenne –
Den Boden, wo mir nie ein Tritt gefehlt?

In diese Erde einzugehen wird dem müden Pilger Erlösung sein, wie schon dem Dichter des «Abendlieds an die Natur»:

O meines Vaterlandes gute Erde,
Wie kriech ich gern in deinen warmen Schoß!
Mir ahnet schon, wie süß ich ruhen werde
In dir, von allem Druck und Irrsal los.

Erlöst sein aber heißt über der Mutter Erde schweben und noch im «Schattenkleid» Land und Volk segnend umsorgen.

Auch in der frühen Lyrik, in der sich die Landschaft zum «Lande» weitert, ist der Mythos übermächtig. Das dichterische Bild der heimatlichen Landschaft nimmt zuletzt Kellers tiefste Nöte und Sehnsüchte auf, in ihm ruhen seine Fabeln und Gestalten.

¹ Der, im Gegensatz zu seiner Vorlage, Bérangers «Vieux vagabond», sein Vaterland segnet (II₂, 201)

SCHLUSSWORT

UNSERE Untersuchung ging von einer Vermutung aus, die durch die Beschäftigung mit dem jungen Gottfried Keller geweckt wurde: daß in seiner frühen und frühesten Lyrik, die seinem lange ausgetragenen Bekenntnisroman vorausgeht und ihn begleitet, Spuren des langen Ringens um die epische Form zu finden seien, ja daß die großen Motive und Gestalten des Romans in der Lyrik vorgebildet sein müßten.

Nachdem wir diese Gedichte ihren wichtigsten Parallelen im Roman gegenübergestellt haben, finden wir unsere Vermutung bestätigt. Vielfach handelt es sich um die bekanntesten und schönsten Kellerschen Gedichte: um das «Jugendgedenken», die «Nacht»-Terzinen, den «Liebesspiegel», die Naturlieder, um Bekenntnisse wie den «Alten Bettler». Alle wesentlichen Motivkreise des «Grünen Heinrich» sind in diesen lyrischen Vorklängen vertreten.

Wird auch der Roman als Ganzes in ihnen sichtbar? Und wie wäre diese Spiegelung einer epischen Großform in den lyrischen Kleinformen zu verstehen? Die Beantwortung dieser Fragen erlaubt uns zugleich, die Einzelergebnisse im Zusammenhang zu sehen. Es ist überaus reizvoll, sich vorzustellen, wie der «Grüne Heinrich» im Verlauf seiner allmählichen Entstehung ausgesehen haben mag. Nur muß man dabei bedenken, daß er sich allmählich bildete, dann wieder zerfloß und andere Formen annahm. Wir können höchstens die Umrisse erkennen; eine endgültige Gestalt nimmt das Werk, als Ganzes gesehen, in diesem Stadium noch nicht an.

Die Gedichte der Kindheit umspielen eine Reihe von Episoden, die episch ausgeweitet im ersten Buch des «Grünen Heinrich» wiederkehren. Einzelne Gestalten sind schon in der Lyrik stärker profiliert, etwa das Meierlein. Das Zentrum bildet, wie im Roman, die bereits ausgeprägte Figur des dichterisch erhöhten Ich¹ und das schwerste seiner Erlebnisse, die Ausstoßung aus der Schule.

¹ Das ist der Grund, weshalb wir darauf verzichtet haben, der Gestalt des grünen Heinrich ein eigenes Kapitel zu widmen. Sie steigt aus der Mitte der Kindheit auf und erscheint dann in immer wechselnden Beziehungen zu ihrer figürlichen und natürlichen Umwelt, bis sie zuletzt, als Gestalt des Gottsuchers in die Landschaft der Heimat gebettet, sichtbar wird. Ähnliches gilt von der Mutter; sie ist in der Kindheit und zum Teil wieder in «Anna» und «Judith» zu finden. Das Thema «Gott» durchzieht alle Motivkreise, vor allem die «Landschaft».

In der Liebeslyrik zeigt sich noch klarer, wie viele von Kellers Gedichten auf den Roman hinweisen. Die der ersten Sammlung von 1846 umkreisen immer wieder «Anna». Außer dem Namen, der erst später hinzutritt, findet sich schon der ganze Ablauf ihres Schicksals vorgezeichnet. Sie steht im Zeichen der Liebe und des Todes, ihre mehrere Jahre umspannende Freundschaft mit Heinrich hat keine lyrischen Entsprechungen; diese Jahre sind Füllung des Epikers. An diesem Beispiel kann man ablesen, in welcher Weise sich der Übergang von der lyrischen Gestaltung in die erzählende vollzog, aber auch, wie fließend die Grenzen zwischen den Gattungen sind. Ohne die beiden Stufen gegeneinander auszuspielen, darf man doch feststellen, daß der Erzähler hier den Lyriker künstlerisch überragt. Andererseits ist die traumleichte Gestalt Annas, wie sie noch der Roman, auch in der Altersfassung, aufweist, ohne den «Liebesspiegel» nicht zu denken.

Anklänge an die Gestalt Judiths haben wir hauptsächlich in den «Neueren Gedichten» gefunden, aber ihre Wurzeln reichen bis in die mittleren Vierzigerjahre hinab, in denen die erste Gedichtsammlung entstand. Dort erscheint «Judith» in engster Verbindung mit der Heimatlandschaft, mit der sie zum mythischen Bilde verschmilzt; diese Einheit ist noch in der Altersfassung wirksam. Die Badeszene ist schon in der Lyrik ihr stärkster Ausdruck, bestand also in der Phantasie des Dichters mit allen wesentlichen Merkmalen lange vor der Niederschrift des Romans.

Eine eher funktionelle Aufgabe hat die Traumlyrik. Unter ihrer Hülle bildete sich das dichterisch erhöhte Ich; in ihr wirken Traum und Vision, aus denen der erste Antrieb zu dichterischem Formen erwuchs. Dieser Drang nach symbolischer Gestaltung des Ich umgreift den Lebensraum der Jugend mit den ihm eingeborenen menschlichen Gestalten. Aus ihm hat erst die Phantasie des Erzählers einen noch weiteren Kreis hervorgetrieben, der aber auch noch mit dem Ich des Malers und Dichters verbunden ist: die Künstlergeschichte. Für diese gibt es keine lyrischen Vorstufen.

Auch die mehr oder weniger fest umrissenen Landschaften des Romans kommen schon in den Gedichten vor. Zürich ist da, die Heidenstube, der Rhein; mit ihnen schließen sich die heimatlichen Fluren, der Wald und die Nacht zum dichterisch geschauten Raum zusammen, in den die dominierenden Figuren der Jugendgeschichte eingeordnet sind, allen voran die Figur des Helden selbst. Schon in den Gedichten stellt Keller die Frage nach Gott, und er findet die Erlösung in der pantheistischen Vereinigung mit der heimatlichen, mütterlichen Natur.

Kellers Jugendlyrik hat einen starken erzählenden Zug, umgekehrt aber auch der «Grüne Heinrich» einen ausgesprochen lyrischen Einschlag. Wir haben diese latente Lyrik an zahlreichen Beispielen aufgezeigt. In diesem Sinn sollten die zitierten Prosastellen nicht nur der Eruierung ihrer lyrischen Vorstufen dienen, sondern auch die Spiegelung eines lyrischen Motivs im

Roman hervorheben. Die Wirkung dieser lyrischen «Bilder» auf den «Grünen Heinrich» ist auch formaler Natur. Die Partien, die im Bann eines solchen lyrisch-statischen Bildes stehen, heben sich in Rhythmus, Klang und Bild deutlich von ihrer Umgebung ab. Dadurch wird auch der additive Aufbau des Romans erklärt. Seine Personen haften weniger als Träger einer bestimmten Handlung, denn als Erscheinungen im Gedächtnis; die Handlung fließt weniger aus ihnen heraus als um sie herum.

Doch damit deuten wir nur die Richtung an, in der die Nachwirkung der Vorstufen zu suchen ist. Den größten Dienst haben sie dem Roman dadurch geleistet, daß sie Kellers Erzählungskunst einleiteten und befreiten. Seine frühen Gedichte sind also gleichsam die wahre Urfassung des «Grünen Heinrich»; sie bilden mit ihm eine schöpferische Einheit. Die Frage, ob etwa die Gestaltung der Judith im Gedicht oder im Roman künstlerisch höher stehe, ob die «Nixe im Grundquell» oder das «Nachtweib» wertvoller seien als die Judith der Badeszene, ist nicht ausschlaggebend. Ein Judith-Gedicht soll und kann nicht sein, was die Erzählung der Badeszene ist; jenes drückt vor allem eine Stimmung aus, diese bleibt wesentlich gestalthafte Darstellung. Die Gedichte des jungen Keller sind also zugleich Vorstufe des Romans und einmaliger Ausdruck von etwas geheimnisvoll Notwendigem; sie bestehen auch ohne den Roman, wie das reiche Gefüge des «Grünen Heinrich» als Ganzes vor uns steht.

Unsere Untersuchung galt demnach einem doppelten Kunstwerk von hohem Rang. Sie ist aus der Überzeugung erwachsen, daß im Wachstum eines Werkes die verborgenen Gesetze seiner Schönheit am ehesten sichtbar werden. Sie will das vollendete Werk nicht auflösen, sondern es tiefer begreifen lehren. Wenn unsere besondere Liebe dem ersten «Grünen Heinrich» gilt, dann darum, weil er noch den unvergleichlichen Schmelz des Erstlings hat, an dem die Spuren des Ringens um Vollendung sichtbar geblieben sind. Sie finden sich – unauslöschlich – in den Gedichten des jungen Keller.

ANMERKUNGEN

- 7 «Wenn ich auch keine ...»: XXI, 5. – «Einheit wertenden Urteils»: Roffler S. 7.
- 8 «An das Vaterland»: I, 231. – «Heißt ein Haus ...»: I, 242. – «Meister Gottfried»: Ackerknecht S. 5. – Kellerbildnisse: Schaffner 1942, S. 160ff. – «Lied vom Schuft»: XIV, 270. – «Modernster Faust»: XIV, 272. – «Grillen»: XIV, 274. – «Eine Nacht 1–3»: XIII, 82. – «Der alte Bettler»: XV1, 106.
- 9 «Dann zeigte ich ...»: XXI, 57. – «eine heimliche unbewußte ...»: XXI, 1. – «wunderliche Malerei»: ebd. – «Als wir uns ...» u. ff.: Baechtold I, 413ff.
- 10 «Meine Launen»: Ermatinger I, 24. – «Gottfried Keller ist ...»: Ermatinger I, 33. – «L. M.»: u. ff.: Helbling I, 14. – «Aus Deinem Brief ...» u. ff.: Ermatinger II, 39 ff. –
- 11 «Eine Art von autodidaktischer ...»: XXI, 2. – «Den Knaben wusste ...»: XXI, 23. – Autobiographie von 1876: XXI, 263. – «In sehr früher Zeit ...»: XXI, 13. – «behaglich auf der Doppelflöte ...» u. ff.: XXI, 12 ff. – Karton der «Mittelalterlichen Stadt»: Schaffner 1942, Tafeln 53 ff. u. S. 205.
- 12 «Du fühlst ganz ...»: Helbling I, 151. – «Strohkopf ...»: ebd. – «Halunke von Ihrem Neffen»: Ermatinger II, 2. – «Dass ich an Spillmann ...» u. ff.: ebd. u. ff. – «den 14. Mai ...»: XXI, 30. – «Ach! sie ist so schön ...»: XXI, 29. – «Heute ist mein 18 ...» XXI, 30.
- 13 «Heute ist mein 19 ...»: XXI, 32. – «Nun bin ich ...»: Helbling I, 156. – «Als ich doch ...»: XXI, 2. – «Ich habe nichts mehr ...»: Helbling I, 38. – «welcher mein bester ...»: Helbling I, 30. – «Bankerott»: Helbling I, 181. – «Ich lebe wie ...» u. ff.: Helbling I, 190 ff.
- 14 «Fi, weinen ...»: Helbling I, 154. – Vorwort zu «Das Tagebuch ...»: S. 12 ff. – «In der Hand ...»: XVI, 66.
- 15 «Sommerferien 1832»: Baechtold I, 413. – «Die Freveltat»: XX, 173 u. Ermatinger I, 98. – «Der Selbstmörder»: ebd. u. Ermatinger I, 100. – Bildidee: Ermatinger I, 101. – «Das Gewitter»: XX, 77. – «Die Reise in die Unterwelt»: XX, 85. – «Eine Nacht auf dem Ütliberg»: XX, 70. – «Ich habe die so ...»: XXI, 34. – «Ich habe zwar ...» ebd. – «der erste schriftstellerische ...»: XXI, 18.
- 16 «klangvolle Störung»: XXI, 18. – «Masse ungebildeter ...»: XXI, 19. – «Pfungstfest»: XIII, 311. – «Auf dem Berge 1–2»: XIII, 35. – «Die Jahreszeiten»: XIII, 52. – «Saget mir ...»: XIII, 74. – «Eine Nacht 1–3»: a. a. O. – «Mein vierundzwanzigster ...»: XXI, 51. – «struppige Personnage»: Ermatinger II, 236. – Johannes Ruffs Aquarelle: Schaffner 1942, Tafeln 79 ff.
- 17 «Dutzend Seiten»: XXI, 18. – «fast die Hälfte ...»: Helbling I, 216. – «eine gewisse Unförmlichkeit»: XVI, 2.
- 20 «O Kinderzeit ...»: XXI, 57. – «Wenn ich nicht ...»: XVI, 262. – «grossen grünen ...»: XIX, 342. – «An einem schönen ...»: ebd.
- 21 «zypressendunklen Schluss ...»: XXI, 18. – «Und doch möchte ...»: XIX, 343. – «Links ragte auf ...» XVI, 7. – «in die Stadt ...»: XVI, 9. – «das Alter»: ebd.
- 22 «Heinrich Lee sah ...»: XVI, 12. – «Die Erinnerung an ...»: XVI, 22. – «eine unbezwingliche ...»: XXI, 21. – «In der Stille ...»: XVI, 91. – «hinter diesen Dächern» u. ff.: XVI, 93 ff.
- 23 «Der Mensch rechnet ...»: XVI, 86. – «Ich kann mich nicht ...»: XVI, 88. – «Eines Tages wurde ich ...»: XVI, 103. – «Erhalter und Ernährer ...»: ebd. – «Scham vor ...»: XVI, 107.
- 24 «Gleich dem Chorus ...»: XVI, 152. – «im Fluge heitere ...»: XVI, 153. – «Die erste männliche...»: XVI, 161. – «chorartige Teilnahme...»: XVI, 162. – «Desto

- eifriger...»: XVI, 169. – «Abendlied ...»: XIV, 5. – «ein recht frisches ...»: XIX, 329.
- 25 «noch einmal die alten ...»: VI, 325. – «ich wurde bald eingeweiht ...»: XVI, 180. – «Es entstand in mir ...»: XVI, 183. – «de stiiff Züriaff»: Ermatinger I, 28.
- 26 «Es durchfuhr mich ...»: XVI, 243. – «Um wieder zu jener ...» u. ff.: XVI, 245 ff. – «Hesibalg»: Ermatinger I, 31. – «Das Gefühl des Unwillens ...»: XVI, 265. – «ich immer den gleichen ...»: XVI, 268. – «Kornblumen und roter ...»: XVI, 271.
- 27 «Erst spät in der Nacht ...»: XVI, 273. – «Wo ich ohne Tugend ...»: XIV, 97.
- 28 «Heimweh»: XV1, 103. – «Motiv I»: XIII, 108.
- 29 «Der erste Tannenbaum ...»: ff. XIV, 175 ff. – «An einen Schulgenossen»: XIV, 67. – «Ich hatte ihn ...»: XVI, 206.
- 30 «Gretchen»: XV1, 36. – «Sie schien irgend ...»: XVI, 189. – «O klinge nur ...»: XXI, 57. – «Erster Schnee»: XV1, 105. – «Herbst»-Gedicht: XIII, 64.
- 31 «konfessionelle Herbigkeit»: XXI, 21. – «Ich treibe wie ein ...»: XIII, 31.
- 32 «Jahreszeiten»: XIII, 52. – «Lebenslust»: XIII, 79. – «Spaziergängliches Gefühl»: XIII, 352.
- 33 «Lied der Zerrissenen»: XIII, 241. – «Nichts richt mir so ...»: XIII, 47. – «Vorübergehend»: XIII, 77. – «Nacht»-Terzinen = «Eine Nacht 1–3»: a. a. O.
- 37 «Ich will spiegeln ...»: XIV, 97.
- 38 «Ich lieb nicht ...»: XIV, 136.
- 39 «Beim Entwurf einer ...»: XIII, 3. – «Luna! leuchte ...» XIII, 4. – «Abendsegen»: XIII, 5.
- 40 «Ich sah eine weisse ...»: XIII, 7. – «Das Grab am Zürichsee»: XIII, 8.
- 41 «Da lieg ich ...»: XIII, 114. – «Siebenundzwanzig Liebeslieder»: XIV, 93 ff.
- 42 Prosaaufzeichnungen zum «Liebesspiegel»: XIV, 346 ff. – «Liebesspiegel»: ebd.
- 44 «Noch hörte ich ...»: XVII, 76. – «(Dortchen) stand jetzt ...»: XIX, 215.
- 45 «Motiv II»: XIII, 109.
- 48 «Ruhm und Liebe»: XIII, 125. – «Epilog»: XIII, 124. – VI. Lied aus Heines «Neuer Frühling»: Heine II, 9.
- 53 «Paradiesgärtlein»: VII, 170.
- 57 «Daß meine Liebeslieder Dir ...»: Helbling I, 210. – «Einundzwanzig Liebeslieder»: XIV, 350 ff.
- 58 «Soeben sehe ich ...»: Ermatinger II, 124. – «Der Verfasser hatte ...»: XIV, 351.
- 59 Keller 1845 in G.: Hunziker 1911, S. 22. – «Den Liebesliedern einzureihen»: XIII, 406. – «Am Wasser 1, 2»: XIV, 43.
- 60 «Fiebernacht»: XIII, 246.
- 63 «Die holde Wildnis ...»: XVII, 40.
- 64 «Wir standen nun ...»: XVII, 52. – «So wechselten wir ...»: ebenda. – «Oft, am Morgen oder ...»: XVII, 62. – «Widerstrebend fügten wir ...»: XVII, 67.
- 65 «Sie war, da sie mit den ...»: ebenda. – «Kaum war ich aus dem ...»: XVII, 71. – «Am nächsten Morgen ...»: XVII, 72.
- 66 «Der Berg ist gefallen ...»: ebenda. – «Da und dort blinkte ...»: XVII, 96. – «Erst als wir am Tische ...»: XVIII, 30.
- 67 «Es glänzte ein sonniger ...»: XVIII, 34. – «Sie hatte sich wohl ...»: XVIII, 40. – «Anna hatte während ...»: XVIII, 73.
- 68 «Anna litt Morgens ...»: XVIII, 74.
- 69 «Ich hatte mich dicht ...»: XVIII, 107.
- 70 «Und wenn ich ...»: VI, 324. – «durch eine seltsame ...» u. ff.: XVII, 11.
- 71 nach Art einer Lorelei: XVII, 65. – Liebesbrief für Anna: XVII, 131. – «Da stand an einer ...»: XVII, 165. – «in einem schlichten braunen ...»: XVII, 290. – «Die Nacht war dunkel ...»: XVII, 295. – «Obgleich ich nunfüglich ...»: XVII, 296. – «hinter einer Säule ...»: XVIII, 29.
- 72 «Wenn ich eine blendend ...»: ebenda. – «Es war daher ...»: XVIII, 41. – «Sie ging voran ...»: XVIII, 43.
- 73 «Komm herunter ...»: XVIII, 48. – «Sie rauschte mutwillig ...»: XVIII, 85. – «Eines um das Andere ...»: XVII, 165. – «Sommer II»: XIV, 37.
- 74 «Abendlied an die Natur»: XIV, 5.

- 75 «Sie waren ganz gleich ...»: XXI, 65. – «Ich glaube ... Winterthurerin ...»: XXI, 68. – «Winternacht»: XV₁, 20.
- 76 «Ich fühlte sonderbarerweise ...»: XVIII, 89. – «Von Weibern»: XV₁, 21 ff.
- 77 «Sie war bis unter ...»: XVIII, 87. – «Seemärchen»: XV₁, 182. – «Trochäen»: XV₁, 192. – «wunderliche Klänge ...»: Helbling I, 305.
- 78 «Aurelie»: XV₁, 181. – XI. und XII. Ghasel: XV₁, 66. – «Wir sahen uns ...»: XVI, 192. – «Während der Kaffee ...»: XVII, 298.
- 79 vermeintliche Dezenz: II₂, 197.
- 80 Blut ruhig auf ...: XVII, 303.
- 81 «Jugendgedenken»: XIV, 97; I, 83. – «Die Winzerin»: XV₁, 196.
- 82 «das Band, das ihn ...»: Keller-Ermatinger I, 330. – «noch einen Gang in Einsamkeit ...» u. ff.: VI, 309 ff.
- 83 «Jugendglück, Heimat ...» ff.: VI, 313 ff. – «Der Tisch Gottes»: VI, 307. – «Dort standen, weit ...»: VI, 322.
- 84 «Der Traum ist ...»: Jean Paul, Werke 1827, Bd. 35, S. 64. – «Eine Nacht auf dem Uetliberg»: XX, 70. – «die paradiesische ...»: XX, 73. – «freundlicher Greis ...»: ebenda.
- 85 «Die Einsamkeit ...»: Helbling I, 151. – «Ich fordre ...»: ebenda. – Heine: Heine I, 84 (XXXIII). – «Die Abendwinde ...»: XIII, 10.
- 87 «Willkommen klare ...»: XIV, 28. – «Wende dich, du kleiner ...»: XIV, 30. – «Schifferlied»: XV₁, 18; I, 15. – «Vorübergehend»: XIII, 77.
- 89 «Herbst»: XIII, 64. – «Fiebernacht»: XIII, 246. – «Grillen»: XIV, 274. – «Da fiel sein Blick ...»: XIX, 196.
- 90 «unbekannten fünfzehnjährigen ...»: XXI, 64. – «Oftmals hielten wir an ...»: XXI, 65. – «Ich hatte mich schon ...»: XVII, 97.
- 91 «Auf meinem Munde ...»: XVII, 98. – «Sie setzte sich ...»: XXI, 66. – «die vier ruhmwürdigsten ...»: XVII, 301. – «„Langt nur 'nein ...'»: XXI, 66. – «Herrlicher Morgen ...»: XXI, 78. – «Vergangene Nacht ...»: XXI, 86.
- 92 «Es nimmt mich eigentlich ...»: XXI, 86. – «Die Mutter wacht ...»: XXI, 77. – «Ich glaube mich ...»: XXI, 83. – «Lieblingsvogel, der Weih»: XXI, 79. – «Heute nacht träumte ...»: XXI, 84.
- 93 «Das Bett war schon ...»: XIX, 182. – «Aber diese fünf ...»: XVII, 273. – «Wir sahen alles zugleich ...»: XVII, 274.
- 94 «Aber es war uns nur ...»: ebenda. – «Und wieder glaubten ...»: ebenda. – «Ein warmer Hauch ...»: XVII, 275. – Bibel «Buch der Sage»: XVII, 198. – «Wie ich die reizende ...»: XVII, 276. – «Spiegelbild, Haupt neben ...»: XVII, 278. – «melancholischen Versenkung»: XVII, 280. – «Ein gewaltiges Rauschen ...»: ebenda. – «Himmelspforte»: XVII, 275. – «Das fast feindliche ...»: XVII, 279.
- 95 «am Rande des ...»: XIX, 178. – «Der alte Bettler»: XV₁, 106. – «Er verteidigte sich ...»: XIX, 178.
- 96 «Klagt mich nicht an ...»: ebenda; XV₂, 127. – «Je herber und trockener ...»: XIX, 179. – «Im Traum sah ich ...»: XIX, 180; XV₂, 128. – «merkwürdigen Traumkomposition»: XIX, 157. – «Traumgedichte»: XIX, 181. – «Tiefsinn und Unsinn»: Ermatinger I, 327. – «Heio heio! ...»: XIX, 152. – «Wir träumen ...»: XIX, 156. – «Mein Sohn ...»: XIX, 160.
- 97 «Ich will spiegeln ...»: XXI, 75.
- 98 «Ich spähe weit ...»: XV₂, 194. – «eine düstere und doch ...»: XVI, 239. – «Fein und bescheiden ...»: XVII, 154. – «allein neben ...»: XVII, 271. – «ferne Hochzeitsmusik ...»: XVII, 273. – «in unabsehbarer ...»: XIX, 161.
- 99 «goldenen Kronen der ...»: XIX, 319. – «uralte Lindenhain»: XVI, 7. – «riesenhaften Burglinden»: XVI, 9. – «wie ein Traum ...»: XVI, 5. – «Jetzt war er auf ...»: XIX, 319. – «unter der Vorhalle ...»: XVI, 5. – «den Akt eines ...» u. ff.: XVI, 11. – «Entweder mußten wir ...»: XVII, 39.
- 100 «bald mit undurchdringlichen ...»: ebenda. – «die besonnte Felswand»: XVII, 276. – «die graue Felswand»: XVIII, 86. – «Nicht ohne Herzklopfen ...»: XVI, 40. – «Er liebte sein helvetisches ...»: XVI, 41.
- 101 «Heinrich bestieg ...»: XIX, 151. – «Als das Schwert ...»: XIX, 152. – «Mein Vater war ...»: XVI, 67; III, 1. – «kleine Gottesacker ...» u. ff.: XVI, 67.

- 102 «an der Brust der ...»: XVI, 273. – «Feuer-Idylle»: XIV, 183. – Brand eines Zürcher Bauernhauses: XIV, 381. – «auf seinem Goldfuchs ...»: XIX, 152.
- 103 «Wir gelangten auf ...» u. ff.: XVII, 22 ff. – «Mit einer Mappe ...»: XVII, 29. – erstes «Waldlied» (Sommer III, «Im Wald I»): XIV, 39. – «grünen Hallen» u. ff.: XVII, 29 ff.
- 104 «Flötenwunder»: VI, 49. – «Frühlingsanfang II»: XIII, 58. – zweites «Waldlied»: XIV, 41.
- 105 «Meine Stimme war ...»: XVII, 147. – «Stracks verzog er sich ...»: XIX, 275. – «die Pinsel wegwerfen ...»: XIX, 282. – «Er fand sich in ...»: XIX, 157.
- 106 «Der funkelnde Sternhimmel ...»: XVII, 70. – «Anna übergab mir ...»: XVII, 71.
- 107 V. Nacht-Gedicht («Stille der Nacht»): XIV, 28; I, 8. – VI. Nacht-Gedicht («Unter Sternen»): XIV, 30; I, 11.
- 108 «So ging er mitten ...»: XIX, 186. – «Die tiefste Einsamkeit ...»: ebenda.
- 109 «An einem kristallhellen ...»: XIX, 316.
- 110 «Auf allen Hügeln ...»: XVII, 283.
- 111 «Am Himmelfahrtstag»: XIV, 285, vgl. dazu XXI, 55.
- 112 «Spaziergängliches Gefühl»: XIII, 352.
- 113 «Mein Lied an das deutsche Volk»: XIII, 211. – «Am Vorderrhein»: XIV, 244.
- 114 «Einkehr unterhalb ...»: XIV, 245. – «Rheingruß»: XIII, 69. – «Rhein» – «Stillleben»: XIII, 70; I, 209. – «In der Via mala»: XV₁, 99. – «Rheinwein»: XV₁, 82. – «Lebendig begraben»: XIV, 167 ff. – «Ein Tagewerk I»: XIV, 262.
- 115 «Ordinärer Landwein»: XV₁, 86. – «Die Winzerin»: XV₁, 196. – «Tausend und tausend ...»: XX, 74.
- 116 «„Erforschet meine Werke ...“»: ebenda. – «Pfingstfest»: XIII, 311. – «Frühlingsanfang II»: XIII, 58.
- 117 «Ich blickte über den ...»: XX, 75. – «Saget mir, ihr Sterne ...»: XIII, 74. – Weihnachts-Sonett: XIII 131.
- 118 «Nachtlied»: XIII, 50. – «Nacht I»: XIV, 18. – II. Nachtgedicht: XIV, 21.
- 119 «Nachruf an Curti»: XIII, 27. – «Ich möcht auf einem ...»: XIII, 360. – «Heimweh»: XV₁, 103.
- 120 «Der alte Bettler»: XV₁, 106.
- 123 «Nixe im Grundquell»: I, 97. – «Nachtweib»: XV₁, 26.

BIBLIOGRAPHIE

- ACKERKNECHT, Erwin, Gottfried Keller. Geschichte seines Lebens. Leipzig 1939
- AEPPLI, Ernst, Der Traum und seine Deutung. Erlenbach-Zürich 1943
- ALTWEGG, Wilhelm, Gottfried Kellers Verskunst. Gottfried Keller-Gesellschaft. Zürich 1942 (zitiert: Altwegg)
- BAECHTOLD, Jakob, Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Erster Band: 1819-1850. Berlin 1894 (zitiert: Baechtold I)
- BINSWANGER, Ludwig, Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes von den Griechen bis zur Gegenwart. Berlin 1928
- BOESCHENSTEIN, Hermann, Gottfried Keller. Grundzüge seines Lebens und Werkes. Bern 1948
- BREMI, Willy, Der Weg des protestantischen Menschen, 9. Kapitel: Gottfried Keller und der schweizerische Protestantismus. Zürich 1953
- BURI, Fritz, Gottfried Kellers Glaube. Ein Bekenntnis zu seinem Protestantismus. Bern 1944
- Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler. Zürich 1945
- ERMATINGER, Emil, Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Band 1: Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie. Stuttgart und Berlin 1924 (zitiert: Ermatinger 1) (8., neu bearb. Aufl. Zürich 1950)
- Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München 1933
- FISCHER, Ottokar, Die Träume des Grünen Heinrich. In: Prager Deutsche Studien, hrsg. v. Carl von Kraus und August Sauer. Neuntes Heft, S. 289 ff. Prag 1908
- FRÄNKEL, Jonas, Gottfried Kellers Liebesspiegel. In: Corona, Zweimonatsschrift. Sechstes Jahr. 1936. Viertes Heft (zitiert: Fränkel 1936)
- Gottfried Kellers Liebesspiegel. St. Gallen 1950 (zitiert: Fränkel 1950)
- FREUD, Sigmund, Die Traumdeutung. Über den Traum. In: Gesammelte Werke, II./III. Band. London 1948
- Revision der Traumlehre. In: Gesammelte Werke, xv. Band. London 1940
- GESSLER, Paul, Die erste Fassung des Grünen Heinrich. Basel 1924 (Ms.). Dort weitere Lit. im Anhang (S. 105/106)
- HEINE, Heinrich, Sämtliche Werke, herausgegeben von Oskar Walzel. Leipzig 1911 (zitiert: Heine)
- HUNZIKER, Fritz, Glatfelden und Gottfried Kellers Grüner Heinrich. Zürich und Leipzig 1911 (zitiert: Hunziker 1911)
- KELLER, Gottfried, Sämtliche Werke in 22 Bänden, hrsg. v. Jonas Fränkel und Carl Helbling. Bern 1926-1949 (röm. Ziffern = Bandzahl, arab. Ziffern = Seitenzahl)
- Briefe und Tagebücher, hrsg. v. Emil Ermatinger. Fünfte und sechste, stark vermehrte Auflage. Stuttgart und Berlin 1924 (zitiert: Ermatinger II)
- Gesammelte Briefe. In vier Bänden hrsg. von Carl Helbling. Bern 1950-1953 (zitiert: Helbling; röm. Ziffern = Bandzahl, arab. Ziffern = Seitenzahl)
- Das Tagebuch und das Traumbuch. Vorwort und Anmerkungen von Walter Muschg. Basel 1942 (Sammlung Klosterberg, Schweizerische Reihe, zitiert: Muschg 1942)
- Gesammelte Werke. Erster Ergänzungsband: Briefe und Tagebücher 1830-1855. Erinnerungen an Gottfried Keller. Hrsg. v. Emil Ermatinger. Zürich 1943 (zitiert: Keller-Ermatinger 1)
- GOTTFRIED KELLERS Lebensraum: 75 Bilder, eingeleitet von Eduard Korrodi. Zürich 1930
- LERSCH, Philipp, Der Traum in der deutschen Romantik. München 1923
- LUKACS, Georg, Gottfried Keller. Mit einer Einleitung. Berlin 1946

- MUSCHG, Walter, Tragische Literaturgeschichte. Bern 1948
- Tragische Literaturgeschichte. Zweite, umgearbeitete und erweiterte Auflage. Bern 1953
 - Dichtertypen. In: Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag. Bern 1952
 - Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1940
- REDENBACHER, Fritz, Gottfried Kellers religiös-lyrisches Erlebnis. Sonderabdruck aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang VIII, Heft 4. Halle/Saale 1930
- ROFFLER, Thomas, Gottfried Keller. Ein Bildnis. Frankfurt/Leipzig 1931
- SCHAFFNER, Paul, Gottfried Keller als Maler. Stuttgart und Berlin 1923
- Gottfried Keller als Maler. Gottfried Keller-Bildnisse. Zürich 1942 (zitiert: Schaffner 1942)
 - Gottfried Kellers Heimatlandschaft. In: Atlantis, Länder. Völker. Reisen. Hrsg. v. Martin Hürlimann. 14. Jahrgang, Heft 10. Oktober 1942
- SCHUMACHER, Hans, Die Architektur von Kellers «Grünem Heinrich». Zürich 1941
- STAIGER, Emil, Gottfried Keller und die Romantik. Zürich 1938
- Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich 1939
- STOLTE, Heinz, Gottfried Keller und sein «Grüner Heinrich». Gotha 1948
- Der Traum, Sonderheft der Ciba-Zeitschrift. 9. Jahrgang, Nummer 99. Basel, Juli 1945
- WEBER, Werner, Freundschaften Gottfried Kellers. Versuch über die Einsamkeit eines Genies. Zürich 1952
- ZÄCH, Alfred, Gottfried Keller im Spiegel seiner Zeit. Zürich 1952
- ZOLLINGER, Werner, Gottfried Kellers Religiosität. Zürich 1954

CURRICULUM VITAE

Ich, Alexander Dürst, von Linthal (Glarus), wurde am 28. August 1913 in Zürich als Sohn des 1940 verstorbenen Kaufmanns Albert Dürst und der Ida Dürst-Karrer geboren.

Die Aarauener Schulen verließ ich 1933 mit dem Maturitätszeugnis Typus B und studierte dann von 1933–1936 an der Universität Zürich, von 1937–1938 an der Universität Basel, im Winter 1938/39 in Paris, im Sommersemester 1939 in Lausanne, im Wintersemester 1940/41 und seit 1945 wieder an der Universität Basel. 1947/48 weilte ich in England und Schottland. Meine Studien waren durch anhaltende Schularbeit empfindlich verzögert und zudem in den Jahren 1939–1945 durch häufige Aktivdienstleistungen unterbrochen. Vorlesungen und Übungen hörte ich bei den Herren Dozenten Alexander, Ascoli, Béguin, Bezzola, Blin, Bohnenblust, Bonnard, Bray, Bruckner, Bruneau, Dieth, Ermatinger, Faesi, Fehr, Hotzenköcherle, Jost, Jud, Lüdeke, Mason, Mornet, Muschg, Ranke, Rapin, Roches, Spoerri, Stamm, Steiger, Straumann, Szadowsky, Tappolet, Vermeil, v. Wartburg, Wiget, Wittmer und bei Fräulein Dr. Schubiger.

Die Dissertation ist auf Anregung und unter der Leitung von Herrn Professor Dr. W. Muschg entstanden; ihm fühle ich mich zu ganz besonderem Dank verpflichtet.

1935 erwarb ich zusätzlich das Aargauische Primarlehrerpatent, 1941 das Aargauische Bezirkslehrerpatent. Nach langer Primar- und Bezirksschulpraxis, nach längeren Stellvertretungen und festen Vikariaten am Humanistischen Gymnasium zu Basel und am Aargauischen Lehrerinnenseminar – wo ich auch meine didaktische Ausbildung für die höhere Mittelschule, unter Leitung von Herrn Seminardirektor Dr. K. Speidel, abschloß – wurde ich 1953 an die Bezirksschule Aarau gewählt; dort bin ich noch jetzt tätig.

